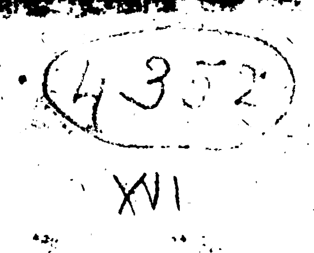
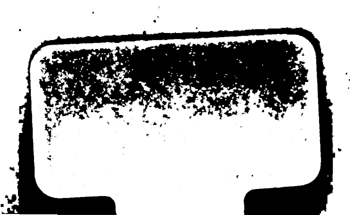



4352


DEO ET




TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA

COLLECTION COMPLETE DES ŒUVRES DE J. J. ROUSSEAU,

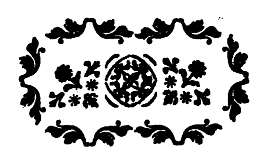
TOME SEIZIEME.

XVI

COLLECTION
COMPLETE
DES ŒUVRES
DE
J. J. ROUSSEAU,
Citoyen de Geneve.

TOME SEIZIEME.

Contenant diverſes pieces ſur la *Muſique*.



A GENEVE.

M. DCC. LXXXII.

TRAITÉS
SUR LA
MUSIQUE.

PROJET CONCERNANT DE NOUVEAUX SIGNES POUR LA MUSIQUE,

Lu par l'Auteur à l'Académie des Sciences, le 22 Août 1742.



GENEVE.

M. DCC. LXXXI.

PROJET CONCERNANT *DE* NOUVEAUX SIGNES *POUR LA* MUSIQUE.

CE projet tend à rendre la Musique plus commode à noter, plus aisée à apprendre & beaucoup moins diffuse.

Il paroît étonnant que les signes de la Musique étant restés aussi long-tems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'art. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre, mais de tous ces projets qui, sans avoir les avantages de la Musique ordinaire, en

avoient presque tous les inconvéniens, aucun que je sache, n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit & borné des Musiciens ordinaires les ait empêché d'embrasser un plan général & raisonné, & de sentir les vrais inconvéniens de leur art; de la perfection actuelle duquel ils sont d'ailleurs pour l'ordinaire très-entêtés.

Cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples & composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts-de-soupirs, &c. donne une foule de signes & de combinaisons, d'où résultent deux inconvéniens principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, & l'autre de surcharger la mémoire des Ecoliers, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire, long-tems avant qu'on soit en *état* de chanter à livre ouvert, il s'en-

ſuit que la difficulté eſt toute dans l'obſervation des regles, & non dans l'exécution du chant.

Le moyen qui remédiera à l'un de ces inconvéniens, remédiera auſſi à l'autre; & dès qu'on aura inventé des ſignes équivalens, mais plus ſimples & en moindre quantité, ils auront par-là même plus de préciſion & pourront exprimer autant de choſes en moins d'eſpace.

Il eſt avantageux outre cela que ces ſignes ſoient déjà connus, afin que l'attention ſoit moins partagée, & faciles à figurer afin de rendre la Muſique plus commode.

Il faut pour cet effet conſidérer deux objets principaux, chacun en particulier. Le premier doit être l'expreſſion de tous les ſons poſſibles; & l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des ſons que de leurs ſilences relatifs, ce qui comprend auſſi la différence des mouvemens.

Comme la Muſique n'eſt qu'un enchaînement de ſons qui ſe font entendre ou tous enſemble, ou ſucceſſivement; il ſuffit que tous ces ſons aient des ex-

preſſions relatives qui leur aſſignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain ſon fondamental, pourvu que ce ſon ſoit nettement exprimé, & que la relation ſoit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Muſique ordinaire, où le ſon fondamental n'a nulle évidence particuliere, & où tous les rapports des notes ont beſoin d'être long-tems étudiés.

Prenant *ut* pour ce ſon fondamental, auquel tous les autres doivent ſe rapporter, & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à ſa ſuite l'expreſſion des ſept ſons naturels, *ut re mi fa ſol la ſi* par les 7 chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue des ſept ſons, il ſuffira de les noter chacun par ſon chiffre correſpondant, pour les exprimer tous ſans équivoque.

Mais quand il eſt queſtion de ſortir de cette étendue pour paſſer dans d'autres Octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté.

Pour la réſoudre, je me ſers du plus ſimple de tous les ſignes, c'eſt-à-dire, du point. Si je ſors de l'Octave par la-

quelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'Octave qui est au-dessus & qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon Octave, & ce point une fois placé, c'est un indice que, non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette Octave supérieure où je suis entré.

Au contraire si je veux passer à l'Octave qui est au-dessous de celle où je me trouve, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre. En un mot, quand le point est sur la note, vous passez dans l'Octave supérieure ; s'il est au-dessous vous passez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'Octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois Octaves tout d'un coup ou successivement, la regle est toujours générale, & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'Octaves à descendre ou à monter.

Ce n'eſt pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou deſcendiez d'une Octave, mais à chaque point vous paſſez dans une Octave différente de celle où vous êtes par rapport au ſon fondamental *ut* d'en-bas, lequel ainſi ſe trouve bien dans la même Octave en deſcendant diatoniquement, mais non pas en montant. Sur quoi il faut remarquer que je ne me ſers du mot d'Octave qu'abuſivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette étendue n'eſt compoſée que de notes, l'*ut* d'en-haut qui commence une autre Octave n'y étant pas compris.

Mais cet *ut* qui par la tranſpoſition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conſéquent, être pris ſur chacune des douze cordes du ſyſtême chromatique; & pour la déſigner, il ſuffira de mettre à la marge le chiffre qui exprimeroit cette corde ſur le clavier dans l'ordre naturel; c'eſt-à-dire, que le chiffre de la marge qu'on peut appeller la clef, déſigne la touche du clavier qui

doit s'appeller *ut* & par conséquent être tonique dans les tons majeurs & médiante dans les mineurs. Mais, à le bien prendre, la connoissance de cette clef n'est que pour les instrumens, & ceux qui chantent n'ont pas besoin d'y faire attention.

Par cette méthode, les mêmes noms sont toujours conservés aux mêmes notes : c'est-à-dire, que l'art de solfier toute Musique possible consiste précisément à connoître sept caracteres uniques & invariables qui ne changent jamais ni de nom ni de position, ce qui me paroît plus facile que cette multitude de transpositions & de clefs qui, quoi qu'ingénieusement inventées, n'en sont pas moins le supplice des commençans.

Une autre difficulté qui naît de l'étendue du clavier & des différentes Octaves où le ton peut être pris, se résout avec la même aisance. On conçoit le clavier divisé par Octaves depuis la premiere tonique; la plus basse Octave s'appelle A, la seconde B, la troisieme C, &c. de façon qu'écrivant au commencement d'un air la lettre correspondante à l'Octave dans

laquelle se trouve la premiere note de cet air, sa position précise est connue, & les points vous conduisent ensuite partout sans équivoque. De-là, découle encore généralement & sans exception le moyen d'exprimer les rapports & tous les intervalles, tant en montant qu'en descendant, des reprises & des rondeaux, comme on le verra détaillé dans mon grand Projet.

La corde du ton, le mode (car je le distingue aussi) & l'Octave étant ainsi bien désignés, il faudra se servir de la transposition pour les instrumens comme pour la voix, ce qui n'aura nulle difficulté pour les Musiciens instruits, comme ils doivent l'être, des tons & des intervalles naturels à chaque mode, & de la maniere de les trouver sur leurs instrumens : il en résultera, au contraire, cet avantage important, qu'il ne sera pas plus difficile de transporter toutes sortes d'airs, un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas, suivant le besoin, que de les jouer sur leur ton naturel, ou, s'il s'y trouve quelque peine, elle dépendra uniquement de l'instrument & jamais de

la note qui, par le changement d'un seul signe, représentera le même air sur quelque ton que l'on veuille proposer ; de sorte, enfin, qu'un Orchestre entier, sur un simple avertissement du maître, exécuteroit sur le champ en *mi* ou en *sol* une piece notée en *fa*, en *la*, en *si* bémol ou en tout autre ton imaginable: chose impossible à pratiquer dans la Musique ordinaire & dont l'utilité se fait assez sentir à ceux qui fréquentent les Concerts. En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel, est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Musique. Car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons & la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms & l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des

ſons. Le paſſage du *mi* au *fa*, ou du *ſi* à l'*ut* excite naturellement dans l'eſprit du Muſicien l'idée du demi-ton. Cependant ſi l'on eſt dans le ton de *ſi* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *ſi* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa* eſt toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc au lieu de conſerver des noms qui trompent l'eſprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il eſt important de leur en appliquer d'autres dont le ſens connu, au lieu d'être contradictoire, annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des ſons du ſyſtême diatonique ſe trouvent exprimés dans le majeur, tant en montant qu'en deſcendant, dans l'Octave compriſe entre deux *ut*, ſuivant l'ordre naturel, & dans le mineur, dans l'Octave compriſe entre deux *la*, ſuivant le même ordre en deſcendant ſeulement. Car, en montant, le mode mineur eſt aſſujetti à des affections différentes, qui préſentent de nouvelles réflexions pour la théorie, leſquelles ne ſont pas aujourd'hui de mon ſujet, & qui ne font rien au ſyſtême que je propoſe.

J'en appelle à l'expérience ſur la peine qu'ont les Ecoliers à entonner par les noms primitifs, des airs qu'ils chantent avec toute la facilité du monde, au moyen de la tranſpoſition, pourvu toujours qu'ils aient acquis la longue & néceſſaire habitude de lire les bémols & les dièſes des clefs qui font avec leurs huit poſitions, quatre-vingt combinaiſons inutiles & toutes retranchées par ma méthode.

Il s'enſuit de-là, que les principes qu'on donne pour jouer des inſtrumens, ne valent rien du tout, & je ſuis ſûr qu'il n'y a pas un bon Muſicien, qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne faſſe plus d'attention dans ſon jeu au degré du ton où il ſe trouve, qu'au dièſe ou au bémol qui l'affecte. Qu'on apprenne aux Ecoliers à bien connoître les deux modes & la diſpoſition réguliere des ſons convenables à chacun, qu'on les exerce à préluder en majeur & en mineur ſur tous les ſons de l'inſtrument, choſe qu'il faut toujours ſavoir, quelque méthode qu'on adopte. Alors qu'on leur mette ma muſique entre les mains, j'oſe

répondre qu'elle ne les embarraſſera pas un quart-d'heure.

On ſeroit ſurpris ſi l'on faiſoit attention à la quantité de Livres & de préceptes qu'on a donnés ſur la tranſpoſition ; ces gammes, ces échelles, ces clefs ſuppoſées ſont le fatras le plus ennuyeux qu'on puiſſe imaginer, & tout cela, faute d'avoir fait cette réflexion très-ſimple que, dès que la corde fondamentale du ton eſt connue ſur le clavier naturel, comme tonique, c'eſt-à-dire, comme *ut* ou *la*, elle détermine ſeule le rapport & le ton de toutes les autres notes, ſans égard à l'ordre primitif.

Avant que de parler des changemens de ton, il faut expliquer les altérations accidentelles des ſons qui s'y préſentent à tout moment.

Le dièſe s'exprime par une petite ligne qui croiſe la note en montant de gauche à droite. *Sol* diéſé, par exemple, s'exprime ainſi 5, *fa* diéſé ainſi 4. Le bémol s'exprime auſſi par une ſemblable ligne qui croiſe la note en deſcendant 7, 2, & ces ſignes plus ſimples que ceux qui ſont en uſage, ſervent encore à mon-

trer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièse & du bémol, & dès que les signes qui les expriment seront inhérens à la note, le bécarre deviendra entiérement superflu : je le retranche donc comme inutile ; je le retranche encore comme équivoque, puisque les Musiciens s'en servent souvent en deux sens absolument opposés, & laissent ainsi l'Ecolier dans une incertitude continuelle sur son véritable effet.

A l'égard des changemens de ton, soi pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il n'est question que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere à représenter ce qu'elle étoit dans le ton d'où l'on sort, & ce qu'elle est dans celui où l'on entre, ce que l'on fait par une double note séparée par une petite ligne horizontale comme dans les fractions, le chiffre qui est au-dessus exprime la note dans le ton d'où l'on sort, & celui de dessous représente la même note dans le ton où l'on entre : en un mot, le chiffre inférieur indique le nom

de la note, & le chiffre ſupérieur ſert à en trouver le ton.

Voilà pour exprimer tous les ſons imaginables en quelque ton que l'on puiſſe être ou que l'on veuille entrer. Il faut paſſer à préſent à la ſeconde partie qui traite des valeurs des notes & de leurs mouvemens.

Les Muſiciens reconnoiſſent au moins quatorze meſures différentes dans la Muſique : meſures dont la diſtinction brouille l'eſprit des Ecoliers pendant un tems infini. Or, je ſoutiens que tous les mouvemens de ces différentes meſures ſe réduiſent uniquement à deux ; ſavoir, mouvement à deux tems & mouvement à trois tems ; & j'oſe défier l'oreille la plus fine d'en trouver de naturels qu'on ne puiſſe exprimer avec toute la précifion poſſible par l'une de ces deux meſures. Je commencerai donc par faire main-baſſe ſur tous ces chiffres bizarres, réſervant ſeulement le deux & le trois, par leſquels, comme on verra tout-à-l'heure, j'exprimerai tous les mouvemens poſſibles. Or, afin que le chiffre qui annonce la meſure ne ſe confonde point avec ceux des notes, je

l'en diſtingue en le faiſant plus grand & en le ſéparant par une double ligne perpendiculaire.

Il s'agit à préſent d'exprimer les tems & les valeurs des notes qui les rempliſſent.

Un défaut conſidérable dans la Muſique eſt de repréſenter comme valeurs abſolues, des notes qui n'en ont que de relatives, ou du moins d'en mal appliquer les relations : car il eſt ſûr que la durée des rondes, des blanches, noires, croches, &c. eſt déterminée, non par la qualité de la note, mais par celle de la meſure où elle ſe trouve, de-là vient qu'une noire dans une certaine meſure paſſera beaucoup plus vîte qu'une croche dans une autre ; laquelle croche ne vaut cependant que la moitié de cette noire ; & de-là vient encore que les Muſiciens de Province, trompés par ces faux rapports, donneront aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être en s'attachant ſcrupuleuſement à la valeur abſolue des notes, tandis qu'il faudra quelquefois paſſer une meſure à trois tems ſimples, beaucoup plus vîte qu'une

autre à trois-huit, ce qui dépend du caprice du Compositeur, & de quoi les Opéra présentent des exemples à chaque instant.

D'ailleurs, la division sous-double des notes & de leurs valeurs, telle qu'elle est établie, ne suffit pas pour tous les cas, & si, par exemple, je veux passer trois notes égales dans un tems d'une mesure à deux, à trois ou à quatre, il faut, ou que le Musicien le devine, ou que je l'en instruise par un signe étranger qui fait exception à la regle.

Enfin, c'est encore un autre inconvénient de ne point séparer les tems; il arrive de-là que dans le milieu d'une grande mesure, l'Ecolier ne sait où il en est, sur-tout lorsque, chantant le vocal, il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

La séparation de chaque tems par une virgule, remédie à tout cela avec beaucoup de simplicité; chaque tems compris entre deux virgules contient une note ou plusieurs; s'il ne comprend qu'une note, c'est qu'elle remplit tout ce tems.

là, & cela ne fait pas la moindre difficulté. Y a-t-il plusieurs notes comprises dans chaque tems, la chose n'est pas plus difficile. Divisez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes, appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes & passez-les de sorte que tous les tems soient égaux.

Les notes dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers, celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorsqu'un tems se trouve partagé, de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur, pour représenter, par exemple, dans un seul tems une noire & deux croches, je considere ce tems comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la premiere, & les deux croches ensemble la seconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus ou au-dessous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre, &c.

Si l'on a une note qui rempliſſe ſeule une meſure entiere, il ſuffit de la placer ſeule entre les deux lignes qui renferment la meſure, & par la même regle que je viens d'établir, cela ſignifie que cette note doit durer toute la meſure entiere.

A l'égard des tenues, je me ſers auſſi du point pour les exprimer; mais d'une maniere bien plus avantageuſe que celle qui eſt en uſage : car, au lieu de lui faire valoir préciſément la moitié de la note qui le précede, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne, de même qu'aux notes, une valeur qui n'eſt déterminée que par la place qu'il occupe, c'eſt-à-dire, que ſi le point remplit ſeul un tems ou une meſure, le ſon qui a précédé doit être auſſi ſoutenu pendant tout ce tems ou toute cette meſure; & ſi le point ſe trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre auſſi bien qu'elles, & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, ſuivant le nombre de notes que renferme ce tems-là en y comprenant le point.

Au reſte, il n'eſt pas à craindre, comme

on le verra par les exemples, que ces points ſe confondent jamais avec ceux qui ſervent à changer d'Octaves, ils en ſont trop bien diſtingués par leur poſition pour avoir beſoin de l'être par leur figure; c'eſt pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec ſoin de me ſervir de ſignes extraordinaires, qui diſtrairoient l'attention & n'exprimeroient rien de plus que la ſimplicité des miens.

Les ſilences n'ont beſoin que d'un ſeul ſigne. Le zéro paroît le plus convenable, & les regles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs ſilences relatifs, il s'enſuit que le zéro, par ſa ſeule poſition & par les points qui le peuvent ſuivre, leſquels alors exprimeront des ſilences, ſuffit ſeul pour remplacer toutes les pauſes, ſoupirs, demi-ſoupirs & autres ſignes bizarres & ſuperflus qui rempliſſent la muſique ordinaire.

Voilà les principes généraux d'où découlent les regles pour toutes ſortes d'expreſſions imaginables, ſans qu'il puiſſe naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue & qui ne ſoit réſolue,

en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Ce systême renferme, sans contredit, des avantages essentiels par dessus la méhode ordinaire.

En premier lieu. La musique sera du double & du triple plus aisée à apprendre.

1°. Parce qu'elle contient beaucoup moins de signes.

2°. Parce que ces signes sont plus simples.

3°. Parce que sans autre étude, les caracteres mêmes des notes y représentent leurs intervalles & leurs rapports, au lieu que ces rapports & ces intervalles sont très-difficiles à trouver & demandent une grande habitude par la musique ordinaire.

4°. Parce qu'un même caractere ne peut jamais avoir qu'un même nom, au lieu que dans le systême ordinaire chaque position peut avoir sept noms différens sur chaque clef, ce qui cause une confusion dont les Ecoliers ne se tirent qu'à force de tems, de peine & d'opiniâtreté.

5°. Parce que les tems y sont mieux distingués que dans la musique ordinaire, &

& que les valeurs des ſilences & des notes y ſont déterminées d'une maniere plus ſimple & plus générale.

6°. Parce que le mode étant toujours connu, il eſt toujours aiſé de préluder & de ſe mettre au ton : ce qui n'arrive pas dans la muſique ordinaire, où ſouvent les Ecoliers s'embarraſſent ou chantent faux, faute de bien connoître le ton où ils doivent chanter.

En ſecond lieu, la muſique en eſt plus commode & plus aiſée à noter, occupe moins de volume; toute ſorte de papier y eſt propre, & les caracteres de l'Imprimerie ſuffiſant pour la noter, les Compoſiteurs n'auront plus beſoin de faire de ſi grands frais pour la gravure de leurs pieces; ni les particuliers pour les acquérir.

Enfin les compoſiteurs y trouveroient encore cet autre avantage non moins conſidérable, qu'outre la facilité de la note, leur harmonie & leurs accords ſeroient connus par la ſeule inſpection des ſignes & ſans ces ſauts d'une clef à l'autre, qui demandent une habitude bien longue, & que pluſieurs n'atteignent jamais parfaitement.

DISSERTATION
SUR LA
MUSIQUE
MODERNE.

PRÉFACE.

S'IL eſt vrai que les circonſtances & les préjugés décident ſouvent du ſort d'un Ouvrage, jamais Auteur n'a dû plus craindre que moi. Le Public eſt aujourd'hui ſi indiſpoſé contre tout ce qui s'appelle nouveauté ; ſi rebuté de ſyſtêmes & de projets, ſur-tout en fait de Muſique, qu'il n'eſt plus gueres poſſible de lui rien offrir en ce genre, ſans s'expoſer à l'effet de ſes premiers mouvemens, c'eſt-à-dire, à ſe voir condamné ſans être entendu.

D'ailleurs, il faudroit ſurmonter tant d'obſtacles, réunis non par la raiſon, mais par l'habitude & les préjugés bien plus forts qu'elle, qu'il ne paroît pas poſſible de forcer de ſi puiſſantes barrieres ; n'avoir que la raiſon pour ſoi, ce n'eſt pas combat-

tre à armes égales, les préjugés sont presque toujours sûrs d'en triompher, & je ne connois que le seul intérêt capable de les vaincre à son tour.

Je serois rassuré par cette derniere considération, si le Public étoit toujours bien attentif à juger de ses vrais intérêts : mais il est pour l'ordinaire assez nonchalant pour en laisser la direction à gens qui en ont de tout opposés, & il aime mieux se plaindre éternellement d'être mal servi, que de se donner des soins pour l'être mieux.

C'est précisément ce qui arrive dans la Musique; on se récrie sur la longueur des Maîtres & sur la difficulté de l'Art, & l'on rebute ceux qui proposent de l'éclaircir & de l'abréger. Tout le monde convient que les caracteres de la Musique sont dans un état d'imperfection peu proportionné aux progrès qu'on a faits dans les autres parties de cet Art : cependant on

ſe défend contre toute propoſition de les réformer, comme contre un danger affreux : imaginer d'autres ſignes que ceux dont s'eſt ſervi le divin Lulli, eſt non-ſeulement la plus haute extravagance dont l'eſprit humain ſoit capable, mais c'eſt encore une eſpece de ſacrilege. Lulli eſt un Dieu dont le doigt eſt venu fixer à jamais l'état de ces ſacrés caracteres : bons ou mauvais, il n'importe, il faut qu'ils ſoient éterniſés par ſes Ouvrages ; il n'eſt plus permis d'y toucher ſans ſe rendre criminel, & il faudra, au pied de la lettre, que tous les jeunes Gens qui apprendront déſormais la Muſique, paient un tribut de deux ou trois ans de peine au mérite de Lulli.

Si ce ne ſont pas-là les propres termes, c'eſt du moins le ſens des objections que j'ai ouï faire cent fois contre tout projet qui tendroit à réformer cette partie de la Muſique.

Quoi ! faudra-t-il jetter au feu tous nos Auteurs ? tout renouveller ? La Lande, Bernier, Correlli ? Tout cela feroit donc perdu pour nous ? Où prendrions-nous de nouveaux Orphées pour nous en dédommager, & quels feroient les Muficiens qui voudroient fe réfoudre à redevenir Ecoliers ?

Je ne fais pas bien comment l'entendent ceux qui font ces objections ; mais il me femble qu'en les réduifant en maximes, & en détaillant un peu les conféquences, on en feroit des aphorifmes fort finguliers, pour arrêter tout court le progrès des Lettres & des beaux-Arts.

D'ailleurs, ce raifonnement porte abfolument à faux, & l'établiffement des nouveaux caracteres, bien loin de détruire les anciens Ouvrages, les conferveroit doublement, par les nouvelles Editions qu'on en feroit, & par

les anciennes qui ſubſiſteroient toujours. Quand on a traduit un Auteur, je ne vois pas la néceſſité de jetter l'Original au feu. Ce n'eſt donc ni l'Ouvrage en lui-même, ni les exemplaires qu'on riſqueroit de perdre, & remarquez, ſur-tout, que quelqu'avantageux que pût être un nouveau ſyſtême, il ne détruiroit jamais l'ancien avec aſſez de rapidité pour en abolir tout d'un coup l'uſage ; les Livres en ſeroient uſés avant que d'être inutiles, & quand ils ne ſerviroient que de reſſource aux opiniâtres, on trouveroit toujours aſſez à les employer.

Je ſais que les Muſiciens ne ſont pas traitables ſur ce chapitre. La Muſique pour eux n'eſt pas la ſcience des ſons, c'eſt celle des noires, des blanches, des doubles-croches, & dès que ces figures ceſſeroient d'affecter leurs yeux, ils ne croiroient jamais voir réellement de la Muſique. La

crainte de redevenir Ecoliers, & ſurtout le train de cette habitude, qu'ils prennent pour la ſcience même, leur feront toujours regarder avec mépris ou avec effroi tout ce qu'on leur propoſeroit en ce genre. Il ne faut donc pas compter ſur leur approbation; il faut même compter ſur toute leur réſiſtance dans l'établiſſement des nouveaux caractéres, non pas comme bons ou comme mauvais en eux-mêmes, mais ſimplement comme nouveaux.

Je ne ſais quel auroit été le ſentiment particulier de Lulli ſur ce point, mais je ſuis preſque ſûr qu'il étoit trop grand-homme pour donner dans ces petiteſſes; Lulli auroit ſenti que ſa ſcience ne tenoit point à des caractéres; que ſes ſons ne ceſſeroient jamais d'être des ſons divins, quelques ſignes qu'on employât pour les exprimer, & qu'enfin, c'étoit tou-

jours un ſervice important à rendre à ſon Art & au progrès de ſes Ouvrages, que de les publier dans une langue auſſi énergique, mais plus facile à entendre, & qui par-là deviendroit plus univerſelle, dût-il en coûter l'abandon de quelques vieux Exemplaires, dont aſſurément il n'auroit pas cru que le prix fût à comparer à la perfection générale de l'Art.

Le malheur eſt que ce n'eſt pas à des Lulli que nous avons à faire. Il eſt plus aiſé d'hériter de ſa ſcience que de ſon génie. Je ne ſais pourquoi la Muſique n'eſt pas amie du raiſonnement; mais ſi ſes Eleves ſont ſi ſcandaliſés de voir un confrere réduire ſon Art en principes, l'approfondir, & le traiter méthodiquement, à plus forte raiſon ne ſouffriroient-ils pas qu'on osât attaquer les parties mêmes de cet Art.

Pour juger de la façon dont on y

feroit reçu, on n'a qu'à fe rappeller combien il a fallu d'années de lutte & d'opiniâtreté pour fubftituer l'ufage du *fi* à ces groffieres nuances, qui ne font pas même encore abolies partout. On convenoit bien que l'Echelle étoit compofée de fept fons différens; mais on ne pouvoit fe perfuader qu'il fût avantageux de leur donner à chacun un nom particulier, puifqu'on ne s'en étoit pas avifé jufques-là, & que la Mufique n'avoit pas laiffé d'aller fon train.

Toutes ces difficultés font préfentes à mon efprit avec toute la force qu'elles peuvent avoir dans celui des Lecteurs. Malgré cela, je ne faurois croire qu'elles puiffent tenir contre les vérités de démonftration que j'ai à établir. Que tous les fyftêmes qu'on a propofés en ce genre aient échoué jufqu'ici, je n'en fuis pas étonné: même à égalité d'avantages & de dé-

fauts, l'ancienne méthode devoit sans contredit l'emporter, puisque pour détruire un systême établi, il faut que celui qu'on veut substituer lui soit préférable, non-seulement en les considérant chacun en lui-même & par ce qu'il a de propre, mais encore en joignant au premier toutes les raisons d'ancienneté & tous les préjugés qui le fortifient.

C'est ce cas de préférence où le mien me paroît être & où l'on reconnoîtra qu'il est en effet, s'il conserve les avantages de la méthode ordinaire, s'il en sauve les inconvéniens, & enfin s'il résout les objections extérieures qu'on oppose à toute nouveauté de ce genre, indépendamment de ce qu'elle est en soi-même.

A l'égard des deux premiers points, ils seront discutés dans le corps de l'Ouvrage, & l'on ne peut savoir à quoi s'en tenir qu'après l'avoir lu;

pour le troisieme, rien n'est si simple à décider. Il ne faut, pour cela, qu'exposer le but même de mon projet & les effets qui doivent résulter de son exécution.

Le systême que je propose roule sur deux objets principaux ; l'un de noter la Musique & toutes ses difficultés d'une maniere plus simple, plus commode, & sous un moindre volume.

Le second & le plus considérable, est de la rendre aussi aisée à apprendre qu'elle a été rebutante jusqu'à présent ; d'en réduire les signes à un plus petit nombre, sans rien retrancher de l'expression, & d'en abréger les regles, de façon à faire un jeu de la théorie, & à n'en rendre la pratique dépendante que de l'habitude des organes, sans que la difficulté de la note y puisse jamais entrer pour rien.

Il est aisé de justifier par l'expérience

qu'on apprend la Musique en deux & trois fois moins de tems par ma méthode que par la méthode ordinaire, que les Musiciens formés par elle, seront plus sûrs que les autres à égalité de science, & qu'enfin sa facilité est telle que quand on voudroit s'en tenir à la Musique ordinaire, il faudroit toujours commencer par la mienne, pour y parvenir plus sûrement & en moins de tems. Proposition qui, toute paradoxe qu'elle paroît, ne laisse pas d'être exactement vraie, tant par le fait que par la démonstration. Or, ces faits supposés vrais, toutes les objections tombent d'elles-mêmes & sans ressource. En premier lieu, la Musique notée suivant l'ancien systême ne sera point inutile, & il ne faudra point se tourmenter pour la jetter au feu, puisque les Eleves de ma méthode parviendront à chanter à livre ouvert sur la

Musique ordinaire, en moins de tems encore, y compris celui qu'ils auront donné à la mienne, qu'on ne le fait communément ; comme ils sauront donc également l'un & l'autre, sans y avoir employé plus de tems, on ne pourra pas déjà dire à l'égard de ceux-là que l'ancienne Musique est inutile.

Supposons des Ecoliers qui n'aient pas des années à sacrifier, & qui veuillent bien se contenter de savoir en sept ou huit mois de tems chanter à livre ouvert sur ma note, je dis que la Musique ordinaire ne sera pas même perdue pour eux. A la vérité, au bout de ce tems-là, ils ne la sauront pas exécuter à livre ouvert : peut-être même, ne la déchiffreront-ils pas sans peine : mais enfin, ils la déchiffreront ; car, comme ils auront d'ailleurs l'habitude de la mesure & celle de l'intonation, il suffira de sacrifier

cinq ou ſix leçons dans le ſeptieme mois, à leur en expliquer les principes par ceux qui leur ſeront déjà connus, pour les mettre en état d'y parvenir aiſément par eux-mêmes, & ſans le ſecours d'aucun Maître ; & quand ils ne voudroient pas ſe donner ce ſoin, toujours ſeront-ils capables de traduire ſur le champ toute ſorte de Muſique par la leur, & par conſéquent, ils ſeroient en état d'en tirer parti, même dans un tems où elle eſt encore indéchiffrable pour les Ecoliers ordinaires.

Les Maîtres ne doivent pas craindre de redevenir Ecoliers : ma méthode eſt ſi ſimple qu'elle n'a beſoin que d'être lue & non pas étudiée, & j'ai lieu de croire que les difficultés qu'ils y trouveroient, viendroient plus des diſpoſitions de leur eſprit que de l'obſcurité du ſyſtême, puiſque des Dames à qui j'ai eu l'honneur de l'expliquer,

ont chanté ſur le champ & à livre ouvert, de la Muſique notée ſuivant cette méthode, & ont elles-mêmes noté des airs fort correctement, tandis que des Muſiciens du premier ordre auroient peut-être affecté de n'y rien comprendre.

Les Muſiciens, je dis du moins le plus grand nombre, ne ſe piquent gueres de juger des choſes ſans préjugés & ſans paſſion, & communément ils les conſiderent bien moins par ce qu'elles ſont en elles-mêmes, que par le rapport qu'elles peuvent avoir à leur intérêt. Il eſt vrai que, même en ce ſens-là, ils n'auroient nul ſujet de s'oppoſer au ſuccès de mon ſyſtême, puiſque dès qu'il eſt publié, ils en ſont les maîtres auſſi-bien que moi, & que la facilité qu'il introduit dans la Muſique, devant naturellement lui donner un cours plus univerſel, ils n'en ſeront que plus oc-

cupés, en contribuant à le répandre. Il eſt cependant très-probable qu'ils ne s'y livreront pas les premiers, & qu'il n'y a que le goût décidé du Public qui puiſſe les engager à cultiver un ſyſtême dont les avantages paroiſſent autant d'innovations dangereuſes contre la difficulté de leur Art.

Quand je parle des Muſiciens en général, je ne prétends point y confondre ceux d'entre ces Meſſieurs qui font l'honneur de cet Art par leur caractere & par leurs lumieres. Il n'eſt que trop connu que ce qu'on appelle peuple, domine toujours par le nombre dans toutes les ſociétés & dans tous les états; mais il ne l'eſt pas moins qu'il y a par-tout des exceptions honorables, & tout ce qu'on pourroit dire en particulier contre la profeſſion de la Muſique, c'eſt que le peuple y eſt peut-être un peu plus nombreux, & les exceptions plus rares.

Quoi qu'il en soit, quand on voudroit supposer & grossir tous les obstacles qui peuvent arrêter l'effet de mon projet, on ne sauroit nier ce fait plus clair que le jour, qu'il y a dans Paris deux & trois mille personnes qui, avec beaucoup de dispositions, n'apprendront jamais la Musique, par l'unique raison de sa longueur & de sa difficulté. Quand je n'aurois travaillé que pour ceux-là, voilà déjà une utilité sans replique; & qu'on ne dise pas que cette méthode ne leur servira de rien pour exécuter sur la Musique ordinaire; car, outre que j'ai déjà répondu à cette objection; il sera d'autant moins nécessaire pour eux d'y avoir recours, qu'on aura soin de leur donner des Editions des meilleures pieces de Musique de toute espece & des recueils périodiques d'Airs à chanter & de symphonies, en attendant que le systême soit as-

ſez répandu pour en rendre l'uſage univerſel.

Enfin, ſi l'on outroit aſſez la déſiance pour s'imaginer que perſonne n'adopteroit mon ſyſtême, je dis que même dans ce cas-là, il ſeroit encore avantageux aux Amateurs de l'Art de le cultiver pour leur commodité particuliere. Les exemples qu'on trouve notés à la fin de cet Ouvrage, feront aſſez comprendre les avantages de mes ſignes ſur les ſignes ordinaires, ſoit pour la facilité, ſoit pour la préciſion. On peut avoir en cent occaſions des Airs à noter ſans papier réglé; ma méthode vous en donne un moyen très-commode & très-ſimple. Voulez-vous envoyer en Province des airs nouveaux, des ſcenes entieres d'Opéra, ſans augmenter le volume de vos lettres? Vous pouvez écrire ſur la même feuille de très-longs morceaux de

Musique. Voulez-vous en composant peindre aux yeux le rapport de vos parties, le progrès de vos accords, & tout l'état de votre harmonie? La pratique de mon systême satisfait à tout cela, & je conclus enfin, qu'à ne considérer ma méthode que comme cette langue particuliere des Prêtres Egyptiens, qui ne servoit qu'à traiter des sciences sublimes, elle seroit encore infiniment inutile aux initiés dans la Musique, avec cette différence, qu'au lieu d'être plus difficile, elle seroit plus aisée que la langue ordinaire, & ne pourroit par conséquent être long-tems un mystere pour le Public.

Il ne faut point regarder mon systême comme un projet tendant à détruire les anciens caracteres. Je veux croire que cette entreprise seroit chimérique, même avec la substitution la plus avantageuse; mais je crois

aussi que la commodité des miens, & sur-tout leur extrême facilité méritent toujours qu'on les cultive indépendamment de ce que les autres pourront devenir.

Au reste, dans l'état d'imperfection où sont depuis si long-tems les signes de la Musique, il n'est point extraordinaire que plusieurs personnes aient tenté de les refondre ou de les corriger. Il n'est pas même bien étonnant que plusieurs se soient rencontrés dans le choix des signes les plus naturels & les plus propres à cette substitution, tels que sont les chiffres. Cependant, comme la plupart des hommes ne jugent gueres des choses que sur le premier coup-d'œil, il pourra très-bien arriver que, par cette unique raison de l'usage des mêmes caracteres, on m'accusera de n'avoir fait que co-

pier, & de donner ici un ſyſtême renouvellé. J'avoue qu'il eſt aiſé de ſentir que c'eſt bien moins le genre des ſignes, que la maniere de les employer qui conſtitue la différence en fait de ſyſtêmes : autrement, il faudroit dire, par exemple, que l'Algebre & la Langue Françoiſe ne ſont que la même choſe, parce qu'on s'y ſert également des lettres de l'alphabet; mais cette réflexion ne ſera pas probablement celle qui l'emportera, & il paroît ſi heureux par une ſeule objection, de m'ôter à la fois le mérite de l'invention, & de mettre ſur mon compte les vices des autres ſyſtêmes, qu'il eſt des gens capables d'adopter cette critique, uniquement à raiſon de ſa commodité.

Quoiqu'un pareil reproche ne me fût pas tout-à-fait indifférent, j'y ſerois bien moins ſenſible qu'à ceux

qui

qui pourroient tomber directement ſur mon ſyſtême. Il importe beaucoup plus de ſavoir s'il eſt avantageux, que d'en bien connoître l'Auteur ; & quand on me refuſeroit l'honneur de l'invention, je ſerois moins touché de cette injuſtice, que du plaiſir de le voir utile au Public. La ſeule grace que j'ai droit de lui demander, & que peu de gens m'accorderont, c'eſt de vouloir bien n'en juger qu'après avoir lu mon Ouvrage, & ceux qu'on m'accuſeroit d'avoir copié.

J'avois d'abord réſolu de ne donner ici qu'un plan très-abrégé, & tel, à peu-près, qu'il étoit contenu dans le Mémoire que j'eus l'honneur de lire à l'Académie Royale des Sciences, le 22 Août 1742. J'ai réfléchi cependant, qu'il falloit parler au Public autrement qu'on ne parle à une

Académie, & qu'il y avoit bien des objections de toute espece à prévenir. Pour répondre donc à celles que j'ai pu prévoir, il a fallu faire quelques additions qui ont mis mon Ouvrage en l'état où le voilà. J'attendrai l'approbation du Public pour en donner un autre qui contiendra les principes absolus de ma méthode, tels qu'ils doivent être enseignés aux Ecoliers. J'y traiterai d'une nouvelle maniere de chiffrer l'accompagnement de l'Orgue & du Clavecin, entiérement différente de tout ce qui a paru jusqu'ici dans ce genre, & telle qu'avec quatre signes seulement, je chiffre toute sorte de Basses continues, de maniere à rendre la modulation & la Basse-fondamentale toujours parfaitement connues de l'Accompagnateur, sans qu'il lui soit possible de s'y tromper. Suivant cette

méthode on peut, ſans voir la Baſſe-figurée, accompagner très-juſte par les chiffres ſeuls, qui, au lieu d'avoir rapport à cette Baſſe-figurée, l'ont directement à la fondamentale; mais ce n'eſt pas ici le lieu d'en dire davantage ſur cet article.



DISSERTATION
SUR LA
MUSIQUE
MODERNE.

— *Immutat animus ad pristina.* — Lucr.

IL paroît étonnant que les signes de la Musique étant restés aussi long-tems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le Public que c'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'Art, ou que s'en étant apperçu, on n'ait pas daigné y remédier. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre : mais de tous ces projets, qui, sans avoir les avantages de la Musique ordinaire, en avoient les inconvéniens, aucun, que je sache, n'a jusqu'ici touché le but ; soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui

l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit & borné des Musiciens ordinaires les ait empêchés d'embrasser un plan général & raisonné, & de sentir les vrais défauts de leur Art, de la perfection actuelle duquel ils sont, pour l'ordinaire, très-entêtés.

La Musique a eu le sort des Arts qui ne se perfectionnent que successivement. Les inventeurs de ses caracteres n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur tems, sans prévoir celui où elle pouvoit parvenir dans la suite. Il est arrivé de-là que leur systême s'est bientôt trouvé défectueux, & d'autant plus défectueux que l'Art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit, on établissoit des regles pour remédier aux inconvéniens présens, & pour multiplier une expression trop bornée, qui ne pouvoit suffire aux nouvelles combinaisons dont on la chargeoit tous les jours. En un mot : les inventeurs en ce genre, comme le dit M. Sauveur, n'ayant eu en vue que quelques proprietés des sons, & sur-tout, la pratique du Chant qui étoit en usage de leur tems, ils se sont contentés de faire, par rapport à cela,

des ſyſtêmes de Muſique que d'autres ont peu-à-peu changés, à meſure que le goût de la Muſique changeoit. Or, il n'eſt pas poſſible qu'un ſyſtême, fût-il d'ailleurs le meilleur du monde dans ſon origine, ne ſe charge à la fin d'embarras & de difficultés, par les changemens qu'on y fait & les chevilles qu'on y ajoute, & cela ne ſauroit jamais faire qu'un tout fort embrouillé & fort mal aſſorti.

C'eſt le cas de la méthode que nous pratiquons aujourd'hui dans la Muſique, en exceptant, cependant, la ſimplicité du principe qui ne s'y eſt jamais rencontrée. Comme le fondement en eſt abſolument mauvais, on ne l'a pas proprement gâté, on n'a fait que le rendre pire, par les additions qu'on a été contraint d'y faire.

Il n'eſt pas aiſé de ſavoir préciſément en quel état étoit la Muſique, quand Gui d'Arezze (*) s'aviſa de ſupprimer

(*) Soit Gui d'Arezze, ſoit Jean de Mure, le nom de l'Auteur ne fait rien au ſyſtême, & je ne parle du premier que parce qu'il eſt plus connu.

tous les caracteres qu'on y employoit, pour leur substituer les notes qui sont en usage aujourd'hui. Ce qu'il y a de vraisemblable, c'est que ces premiers caracteres étoient les mêmes avec lesquels les anciens Grecs exprimoient cette Musique merveilleuse, de laquelle, quoiqu'on en dise, la nôtre n'approchera jamais, quant à ses effets; & ce qu'il y a de sûr, c'est que Gui rendit un fort mauvais service à la Musique, & qu'il est fâcheux pour nous qu'il n'ait pas trouvé en son chemin, des Musiciens aussi indociles que ceux d'aujourd'hui.

Il n'est pas douteux que les lettres de l'Alphabet des Grecs, ne fussent en même tems les caracteres de leur Musique, & les chiffres de leur Arithmétique: de sorte qu'ils n'avoient besoin que d'une seule espece de signes, en tout au nombre de vingt-quatre, pour exprimer toutes les variations du discours, tous les rapports des nombres, & toutes les combinaisons des sons; en quoi ils étoient bien plus sages ou plus heureux que nous, qui sommes contraints de travailler notre ima-

gination fur une multitude de fignes inutilement diverfifiés.

Mais, pour ne m'arrêter qu'à ce qui regarde mon fujet, comment fe peut-il qu'on ne s'apperçoive point de cette foule de difficultés que l'ufage des notes a introduites dans la Mufique, ou que, s'en appercevant, on n'ait pas le courage d'en tenter le remede, d'effayer de la ramener à fa premiere fimplicité, & en un mot, de faire pour fa perfection ce que Gui d'Arezze a fait pour la gâter: car, en vérité, c'eft le mot, & je le dis malgré moi.

J'ai voulu chercher les raifons dont cet Auteur dut fe fervir pour faire abolir l'ancien fyftême en faveur du fien, & je n'en ai jamais pu trouver d'autres que les deux fuivantes, 1. Les notes font plus apparentes que les chiffres, 2. Et leur pofition exprime mieux à la vue la hauteur & l'abaiffement des fons. Voilà donc les feuls principes fur lefquels notre Aretin bâtit un nouveau fyftême de Mufique, anéantit toute celle qui étoit en ufage depuis deux mille ans, & apprit aux hommes à chanter difficilement.

Pour trouver si Gui raisonnoit juste, même en admettant la vérité de ses deux propositions, la question se réduiroit à savoir si les yeux doivent être ménagés aux dépens de l'esprit, & si la perfection d'une méthode consiste à en rendre les signes plus sensibles en les rendant plus embarrassans : car c'est précisément le cas de la sienne.

Mais nous sommes dispensés d'entrer là-dessus en discussion, puisque ces deux propositions étant également fausses & ridicules, elles n'ont jamais pu servir de fondement qu'à un très-mauvais systême.

En premier lieu; on voit d'abord que les notes de la Musique remplissant beaucoup plus de place que les chiffres auxquels on les substitue, on peut, en faisant ces chiffres beaucoup plus gros, les rendre du moins aussi visibles que les notes, sans occuper plus de volume. On voit, de plus, que la Musique notée ayant des points, des quarts-de-soupirs, des lignes, des clefs, des dièses, & d'autres signes nécessaires autant & plus menus que les chiffres, c'est par ces signes-là, & non par la

grosseur des notes, qu'il faut déterminer le point-de-vue.

En second lieu; Gui ne devoit pas faire sonner si haut l'utilité de la position des notes : puisque, sans parler de cette foule d'inconvéniens dont elle est la cause, l'avantage qu'elle procure se trouve déjà tout entier dans la Musique naturelle : c'est-à-dire, dans la Musique par chiffres; on y voit du premier coup-d'œil, de même qu'à l'autre, si un son est plus haut ou plus bas que celui qui le précede ou que celui qui le suit, avec cette différence seulement que dans la méthode des chiffres, l'intervalle, ou le rapport des deux sons qui le composent, est précisément connu par la seule inspection; au lieu que dans la Musique ordinaire vous connoissez à l'œil qu'il faut monter ou descendre, & vous ne connoissez rien de plus.

On ne sauroit croire quelle application, quelle persévérance, quelle adroite mécanique est nécessaire dans le systême établi pour acquérir passablement la science des intervalles & des rapports : c'est l'ouvrage pénible d'une habitude toujours trop

longue & jamais assez étendue, puisque après une pratique de quinze & vingt ans, le Musicien trouve encore des sauts qui l'embarrassent, non-seulement quant à l'intonation, mais encore quant à la connoissance de l'intervalle, sur-tout, lorsqu'il est question de sauter d'une clef à l'autre. Cet article mérite d'être approfondi, & j'en parlerai plus au long.

Le systême de Gui est tout-à-fait comparable, quant à son idée, à celui d'un homme qui, ayant fait réflexion que les chiffres n'ont rien dans leurs figures qui réponde à leurs différentes valeurs, proposeroit d'établir entr'eux une certaine grosseur relative, & proportionnelle aux nombres qu'ils expriment. Le deux, par exemple, seroit du double plus gros que l'unité, le trois de la moitié plus gros que le deux, & ainsi de suite. Les défenseurs de ce systême ne manqueroient pas de vous prouver qu'il est très-avantageux dans l'Arithmétique, d'avoir sous les yeux des caracteres uniformes qui, sans aucune différence par la figure, n'en auroient que par la grandeur, & peindroient en quelque sorte aux yeux les

rapports dont ils seroient l'expression.

Au reste, cette connoissance oculaire des hauts, des bas, & des intervalles est si nécessaire dans la Musique, qu'il n'y a personne qui ne sente le ridicule de certains projets qui ont été quelquefois donnés pour noter sur une seule ligne, par les caracteres les plus bizarres, les plus mal imaginés, & les moins analogues à leur signification; des queues tournées à droite, à gauche, en haut, en bas, & de biais, dans tous les sens, pour représenter des *ut*, des *re*, des *mi*, &c. Des têtes & des queues différemment situées pour répondre aux dénominations, *pa*, *ra*, *ga*, *so*, *bo*, *lo*, *do*, ou d'autres signes tout aussi singuliérement appliqués. On sent d'abord que tout cela ne dit rien aux yeux & n'a nul rapport à ce qu'il doit signifier, & j'ose dire que les hommes ne trouveront jamais de caracteres convenables ni naturels, que les seuls chiffres pour exprimer les sons & tous leurs rapports. On en connoîtra mille fois les raisons dans le cours de cette lecture; en attendant, il suffit de remarquer que les chiffres étant l'expres-

ſion qu'on a donnée aux nombres, & les nombres eux-mêmes étant les expoſans de la génération des ſons, rien n'eſt ſi naturel que l'expreſſion des divers ſons par les chiffres de l'Arithmétique.

Il ne faut donc pas être ſurpris qu'on ait tenté quelquefois de ramener la Muſique à cette expréſſion naturelle. Pour peu qu'on réfléchiſſe ſur cet Art, non en Muſicien, mais en Philoſophe, on en ſent bientôt les défauts : l'on ſent encore que ces défauts ſont inhérens au fond même du ſyſtême, & dépendans uniquement du mauvais choix & non pas du mauvais uſage de ſes caracteres : car, d'ailleurs, on ne ſauroit diſconvenir qu'une longue pratique, ſuppléant en cela au raiſonnement, ne nous ait appris à les combiner de la maniere la plus avantageuſe qu'ils peuvent l'être.

Enfin, le raiſonnement nous mene encore juſqu'à connoître ſenſiblement que la Muſique, dépendant des nombres, elle devroit avoir la même expreſſion qu'eux, néceſſité qui ne naît pas ſeulement d'une certaine convenance générale ; mais du fond même des principes phyſiques de cet Art.

Quand on eſt une fois parvenu-là, par une ſuite de raiſonnemens bien fondés & bien conſéquens, c'eſt alors qu'il faut quitter la Philoſophie & redevenir Muſicien, & c'eſt juſtement ce que n'ont fait aucun de ceux qui juſqu'à préſent ont propoſé des ſyſtêmes en ce genre. Les uns, partant quelquefois d'une théorie très-fine, n'ont jamais ſu venir à bout de la ramener à l'uſage, & les autres, n'embraſſant proprement que le mécanique de leur Art, n'ont pu remonter juſqu'aux grands principes qu'ils ne connoiſſoient pas, & d'où cependant, il faut néceſſairement partir pour embraſſer un ſyſtême lié. Le défaut de pratique dans les uns, le défaut de théorie dans les autres, & peut-être, s'il faut le dire, le défaut de génie dans tous, ont fait que juſqu'à préſent aucun des projets qu'on a publiés n'a remédié aux inconvéniens de la Muſique ordinaire, en conſervant ſes avantages.

Ce n'eſt pas qu'il ſe trouve une grande difficulté dans l'expreſſion des ſons par les chiffres, puiſqu'on pourroit toujours les repréſenter en nombre, ou par les

degrés de leurs intervalles, ou par les rapports de leurs vibrations; mais l'embarras d'employer une certaine multitude de chiffres sans ramener les inconvéniens de la Musique ordinaire, & le besoin de fixer le genre & la progression des sons par rapport à tous les différens modes, demandent plus d'attention qu'il ne paroît d'abord : car la question est proprement de trouver une méthode générale pour représenter, avec un très-petit nombre de caracteres, tous les sons de la Musique considérés dans chacun des vingt-quatre modes.

Mais la grande difficulté où tous les inventeurs de systêmes ont échoué, c'est celle de l'expression des différentes durées des silences & des sons. Trompés par les fausses régles de la Musique ordinaire, ils n'ont jamais pu s'élever au-dessus de l'idée des rondes, des noires & des croches; ils se sont rendus les esclaves de cette mécanique, ils ont adopté les mauvaises relations qu'elle établit : ainsi, pour donner aux notes des valeurs déterminées, il a fallu inventer de nouveaux signes, introduire dans chaque note

une complication de figures, par rapport à la durée, & par rapport au son, d'où s'ensuivant des inconvéniens que n'a pas la Musique ordinaire, c'est avec raison que toutes ces méthodes sont tombées dans le décri; mais enfin, les défauts de cet Art n'en subsistent pas moins, pour avoir été comparés avec des défauts plus grands; & quand on publieroit encore mille méthodes plus mauvaises, on en seroit toujours au même point de la question, & tout cela ne rendroit pas plus parfaite celle que nous pratiquons aujourd'hui.

Tout le monde, excepté les Artistes, ne cesse de se plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la Musique, avant que de la posséder passablement: mais, comme la Musique est une des sciences sur lesquelles on a moins réfléchi, soit que le plaisir qu'on y prend, nuise au sens-froid nécessaire pour méditer; soit que ceux qui la pratiquent ne soient pas trop communément gens à réflexions, on ne s'est gueres avisé jusqu'ici de rechercher les véritables causes de sa difficulté, & l'on a injustement taxé l'Art même

des défauts que l'Artiste y avoit introduits.

On sent bien, à la vérité, que cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples & composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts-de-soupirs, &c. donne une foule de signes & de combinaisons, d'où résulte bien de l'embarras & bien des inconvéniens : mais quels sont précisément ces inconvéniens ? Naissent-ils directement de la Musique elle-même, ou de la mauvaise maniere de l'exprimer ? Sont-ils susceptibles de correction, & quels sont les remedes convenables qu'on y pourroit apporter ? il est rare qu'on pousse l'examen jusques-là ; & après avoir eu la patience pendant des années entieres, de s'emplir la tête de sons, & la mémoire de verbiage, il arrive souvent qu'on est tout étonné de ne rien concevoir à tout cela, qu'on prend en dégoût la Musique & le Musicien, & qu'on laisse-là l'un & l'autre, plus convaincu de l'en-

nuyeuſe difficulté de cet Art, que de ſes charmes ſi vantés.

J'entreprends de juſtifier la Muſique des torts dont on l'accuſe, & de montrer qu'on peut, par des routes plus courtes & plus faciles, parvenir à la poſſéder plus parfaitement, & avec plus d'intelligence, que par la méthode ordinaire, afin que ſi le Public perſiſte à vouloir s'y tenir, il ne s'en prenne du moins qu'à lui-même des difficultés qu'il y trouvera.

Sans vouloir entrer ici dans le détail de tous les défauts du ſyſtême établi, j'aurai, cependant, occaſion de parler des plus conſidérables, & il ſera bon d'y remarquer toujours que ces inconvéniens étant des ſuites néceſſaires du fond même de la méthode, il eſt abſolument impoſſible de les corriger autrement que par une refonte générale, telle que je la propoſe; il reſte à examiner ſi mon ſyſtême remédie en effet à tous ces défauts, ſans en introduire d'équivalens, & c'eſt à cet examen que ce petit Ouvrage eſt deſtiné.

En général, on peut réduire tous les

vices de la Musique ordinaire à trois classes principales. La premiere est la multitude des signes & de leurs combinaisons, qui surchargent inutilement l'esprit & la mémoire des Commençans, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire, long-tems avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des regles, & nullement dans l'exécution du chant. La seconde est le défaut d'évidence dans le genre des intervalles exprimés sur la même ou sur différentes clefs. Défaut d'une si grande étendue, que, non-seulement, il est la cause principale de la lenteur du progrès des Ecoliers; mais encore qu'il n'est point de Musicien formé qui n'en soit quelquefois incommodé dans l'exécution. La troisieme enfin, est l'extrême diffusion des caracteres & le trop grand volume qu'ils occupent, ce qui, joint à ces lignes & à ces portées si ennuyeuses à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espece. Si le premier mérite des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis;

quel jugement doit-on porter des notes de notre Musique, à qui l'un & l'autre manquent ?

Il paroît d'abord assez difficile de trouver une méthode qui puisse remédier à tous ces inconvéniens à la fois. Comment donner plus d'évidence à nos signes, sans les augmenter en nombre ? Et comment les augmenter en nombre, sans les rendre d'un côté plus longs à apprendre, plus difficiles à retenir, & de l'autre, plus étendus dans leur volume ?

Cependant, à considérer la chose de près, on sent bientôt que tous ces défauts partent de la même source ; savoir, de la mauvaise institution des signes & de la quantité qu'il en a fallu établir pour suppléer à l'expression bornée & mal-entendue qu'on leur a donnée en premier lieu ; & il est démonstratif que dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples, & en moindre quantité, ils auront par-là même plus de précision & pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il seroit avantageux, outre cela, que ces signes fussent déjà connus, afin que

l'attention fût moins partagée, & faciles à figurer, afin de rendre la Musique plus commode.

Voilà les vues que je me suis proposées, en méditant le systême que je présente au Public. Comme je destine un autre Ouvrage au détail de ma méthode, telle qu'elle doit être enseignée aux Ecoliers, on n'en trouvera ici qu'un plan général, qui suffira pour en donner la parfaite intelligence aux personnes qui cultivent actuellement la Musique, & dans lequel j'espere, malgré sa briéveté, que la simplicité de mes principes ne donnera lieu ni à l'obscurité, ni à l'équivoque.

Il faut d'abord considérer dans la Musique deux objets principaux, chacun séparément. Le premier, doit être l'expression de tous les sons possibles, & l'autre, celles de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la Musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre, ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions

relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper, par rapport à un certain son fondamental naturel ou arbitraire, pourvu que ce son fondamental soit nettement exprimé & que la relation soit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particuliere, & où tous les rapports des notes ont besoin d'être long-tems étudiés.

Mais comment faut-il procéder pour déterminer ce son fondamental de la maniere la plus avantageuse qu'il est possible; c'est d'abord une question qui mérite fort d'être examinée? On voit déjà qu'il n'est aucun son dans la nature qui contienne quelque propriété particuliere & connue, par laquelle on puisse le distinguer, toutes les fois qu'on l'entendra. Vous ne sauriez décider sur un son unique, que ce soit un *ut* plutôt qu'un *la*, ou un *re*, & tant que vous l'entendrez seul, vous n'y pouvez rien appercevoir qui vous doive engager à lui attribuer un nom plutôt qu'un autre. C'est ce qu'avoit déjà remarqué Monsieur de Mairan. Il n'y a, dit-il, dans la nature, ni *ut*,

ni *sol* qui soit quinte ou quarte par soi-même, parce que *ut*, *sol* ou *re* n'existent qu'hypothétiquement selon le son fondamental que l'on a adopté. La sensation de chacun des tons n'a rien en soi de propre à la place qu'il tient dans l'étendue du clavier, rien qui le distingue des autres pris séparément. Le *re* de l'Opéra pourroit être l'*ut* de Chapelle, ou au contraire: la même vîtesse, la même fréquence de vibrations qui constitue l'un, pourra servir, quand on voudra, à constituer l'autre; ils ne different dans le sentiment qu'en qualité de plus haut ou de plus bas, comme huit vibrations, par exemple, different de neuf, & non pas d'une différence spécifique de sensation.

Voilà donc tous les sons imaginables réduits à la seule faculté d'exciter des sensations par les vibrations qui les produisent, & la propriété spécifique de chacun d'eux réduite au nombre particulier de ces vibrations, pendant un tems déterminé: or, comme il est impossible de compter ces vibrations, du moins d'une maniere directe, il reste démontré qu'on ne peut trouver dans les sons aucune propriété

priété spécifique par laquelle on les puisse reconnoître séparément, & à plus forte raison qu'il n'y a aucun d'eux qui mérite par préférence d'être distingué de tous les autres & de servir de fondement aux rapports qu'ils ont entr'eux.

Il est vrai que M. Sauveur avoit proposé un moyen de déterminer un son fixe qui eût servi de base à tous les tons de l'échelle générale : mais ses raisonnemens mêmes prouvent qu'il n'est point de son fixe dans la nature, & l'artifice très-ingénieux & très-impratiquable qu'il imagina pour en trouver un arbitraire, prouve encore combien il y a loin des hypotheses, ou même, si l'on veut, des vérités de spéculation, aux simples regles de pratique.

Voyons, cependant, si en épiant la nature de plus près, nous ne pourrons point nous dispenser de recourir à l'Art, pour établir un ou plusieurs sons fondamentaux, qui puissent nous servir de principe de comparaison pour y rapporter tous les autres.

D'abord, comme nous ne travaillons que pour la pratique, dans la recherche

des ſons, nous ne parlerons que de ceux qui compoſent le ſyſtême tempéré, tel qu'il eſt univerſellement adopté, comptant pour rien ceux qui n'entrent point dans la pratique de notre Muſique, & conſidérant comme juſtes, ſans exception, tous les accords qui réſultent du tempérament. On verra bientôt que cette ſuppoſition, qui eſt la même qu'on admet dans la Muſique ordinaire, n'ôtera rien à la variété que le ſyſtême tempéré introduit dans l'effet des différentes modulations.

En adoptant donc la ſuite de tous les ſons du clavier, telle qu'elle eſt pratiquée ſur les Orgues & les Clavecins, l'expérience m'apprend qu'un certain ſon auquel on a donné le nom d'*ut*, rendu par un tuyau long de ſeize pieds, ouvert, fait entendre aſſez diſtinctement, outre le ſon principal, deux autres ſons plus foibles, l'un à la tierce majeure, & l'autre à la quinte (*) auxquels on a donné les noms

(*) C'eſt-à-dire, à la douzieme, qui eſt la réplique de la quinte, & à la dix-ſeptieme, qui eſt la duplique de la tierce majeure. L'octave, même pluſieurs octaves s'entendent auſſi aſſez diſtinctement, & s'entendroient bien mieux encore, ſi l'oreille ne les confondoit quelquefois avec le ſon principal.

de *mi* & de *fol*. J'écris à part ces trois noms, & cherchant un tuyau à la quinte du premier, qui rende le même son que je viens d'appeller *fol* ou son octave, j'en trouve un de dix pieds huit pouces de longueur, lequel, outre le son principal *fol*, en rend auffi deux autres, mais plus foiblement; je les appelle *fi* & *re*, & je trouve qu'ils sont précisément en même rapport avec le *fol*, que le *fol* & le *mi* l'étoient avec l'*ut*; je les écris à la suite des autres, omettant comme inutile d'écrire le *fol* une seconde fois. Cherchant un troisieme tuyau à l'uniffon de la quinte *re*, je trouve qu'il rend encore deux autres sons outre le son principal *re*, & toujours en même proportion que les précédens; je les appelle *fa* & *la* (†) &

(†) Le *fa* qui fait la tierce majeure du *re* se trouve, par conféquent, dièse dans cette progreffion, & il faut avouer qu'il n'est pas aifé de développer l'origine du *fa* naturel confidéré comme quatrieme note du ton: mais il y auroit au-deffus des obfervations à faire qui nous meneroient loin & qui ne seroient pas propres à cet Ouvrage. Au reste, nous devons d'autant moins nous arrêter à cette légere exception, qu'on peut démontrer que le *fa* naturel ne devroit être traité dans le ton d'*ut* que comme diffonance ou préparation à la diffonance.

je les écris encore à la ſuite des précé-dens. En continuant de même ſur le *La*, je trouverois encore deux autres ſons : mais comme j'apperçois que la quinte eſt ce même *mi* qui a fait la tierce du premier ſon *ut*, je m'arrête-là, pour ne pas redoubler inutilement mes expériences ; & j'ai les ſept noms ſuivans, répondans au premier ſon *ut* & aux ſix autres que j'ai trouvés de deux en deux.

Ut, mi, ſol, ſi, re, fa, la.

Rapprochant enſuite tous ces ſons par octaves, dans les plus petits intervalles où je puis les placer, je les trouve rangés de cette ſorte ;

Ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi.

Et ces ſept notes ainſi rangées, indiquent juſtement le progrès diatonique affecté au mode majeur, par la nature même or, comme le premier ſon *ut* a ſervi de principe & de baſe à tous les autres nous le prendrons pour ce ſon fondamental que nous avions cherché, parce qu'il eſt bien réellement la ſource & l'origine d'où ſont émanés tous ceux qui le ſui

vent. Parcourir ainsi tous les sons de cette échelle, en commençant & finissant par le son fondamental, & en préférant toujours les premiers engendrés aux derniers; c'est ce qu'on appelle moduler dans le ton d'*ut* majeur, & c'est-là proprement la gamme fondamentale, qu'on est convenu d'appeller naturelle préférablement aux autres, & qui sert de regle de comparaison, pour y conformer les sons fondamentaux de tous les tons pratiquables. Au reste : il est bien évident qu'en prenant le son rendu par tout autre tuyau pour le son fondamental *ut*, nous serions parvenus par des sons différens à une progression toute semblable, & que, par conséquent, ce choix n'est que de pure convention & tout aussi arbitraire que celui d'un tel ou tel méridien pour déterminer les degrés de longitude.

Il suit de-là, que ce que nous avons fait en prenant *ut* pour base de notre opération, nous le pouvons faire de même en commençant par un des six sons qui le suivent, à notre choix, & qu'appellant *ut* ce nouveau son fondamental, nous arriverons à la même progression

que ci-devant, & nous trouverons tou de nouveau,

Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Avec cette unique différence que ce derniers sons étant placés à l'égard d leur son fondamental de la même ma niere que les précédens l'étoient à l'égar du leur, & ces deux sons fondamentau étant pris sur différens tuyaux, il s'en suit que leurs sons correspondans son aussi rendus par différens tuyaux, & qu le premier *ut*, par exemple, n'étant pa le même que le second, le premier *t* n'est pas non plus le même que le se cond.

A présent l'un de ces deux tons étan pris pour le naturel, si vous voulez sa voir ce que les différens sons du secon sont à l'égard du premier, vous n'ave qu'à chercher à quel son naturel du pre mier ton se rapporte le fondamental d second, & le même rapport subsister toujours entre les sons de même déno mination de l'un & de l'autre ton dan les octaves correspondantes. Supposant par exemple, que l'*ut* du second to

ſoit un *ſol* au naturel, c'eſt-à-dire, à la quinte de l'*ut* naturel, le *re* du ſecond ton ſera ſûrement un *la* naturel, c'eſt-à-dire, la quinte du *re* naturel, le *mi* ſera un *ſi*, le *fa* un *ut*, &c. & alors on dira qu'on eſt au ton majeur de *ſol*, c'eſt-à-dire, qu'on a pris le *ſol* naturel pour en faire le ſon fondamental d'un autre ton majeur.

Mais ſi, au lieu de m'arrêter en *la* dans l'expérience des trois ſons rendus par chaque tuyau, j'avois continué ma progreſſion de quinte en quinte juſqu'à me retrouver au premier *ut* d'où j'étois parti d'abord, ou à l'une de ſes octaves, alors j'aurois paſſé par cinq nouveaux ſons altérés des premiers, leſquels font avec eux la ſomme de douze ſons différens, renfermés dans l'étendue de l'octave, & faiſant enſemble ce qu'on appelle les douze cordes du ſyſtême chromatique.

Ces douze ſons repliqués à différentes octaves, font toute l'étendue de l'échelle générale, ſans qu'il puiſſe jamais s'en préſenter aucun autre, du moins dans le ſyſtême tempéré, puiſqu'après avoir par-

couru de quinte en quinte tous les sons que les tuyaux faisoient entendre, je suis arrivé à la replique du premier par lequel j'avois commencé, & que, par conséquent, en poursuivant la même opération, je n'aurois jamais que les repliques, c'est-à-dire, les octaves des sons précédens.

La méthode que la nature m'a indiquée, & que j'ai suivie pour trouver la génération de tous les sons pratiqués dans la Musique, m'apprend donc en premier lieu, non pas à trouver un son fondamental, proprement dit, qui n'existe point, mais à tirer d'un son établi par convention, tous les mêmes avantages qu'il pourroit avoir, s'il étoit réellement fondamental, c'est-à-dire, à en faire réellement l'origine & le générateur de tous les autres sons qui sont en usage & qui n'y peuvent être qu'en conséquence de certains rapports déterminés qu'ils ont avec lui, comme les touches du clavier à l'égard du *C sol ut.*

Elle m'apprend en second lieu, qu'après avoir déterminé le rapport de chacun de ces sons avec le fondamental, on

peut à son tour le considérer comme fondamental lui-même, puisque le tuyau qui le rend, faisant entendre sa tierce majeure & sa quinte aussi bien que le fondamental, on trouve, en partant de ce son-là comme générateur, une gamme qui ne diffère en rien, quant à sa progression, de la gamme établie en premier lieu; c'est-à-dire, en un mot, que chaque touche du clavier peut & doit même être considérée sous deux sens tout-à-fait différens; suivant le premier, cette touche représente un son relatif au *C sol ut*, & qui, en cette qualité, s'appelle *re*, ou *mi*, ou *sol*, &c. selon qu'il est le second, le troisieme ou le cinquieme degré de l'octave renfermée entre deux *ut* naturels. Suivant le second sens elle est le fondement d'un ton majeur, & alors elle doit constamment porter le nom d'*ut*, & toutes les autres touches ne devant être considérées que par les rapports qu'elles ont avec la fondamentale, c'est ce rapport qui détermine alors le nom qu'elles doivent porter suivant le degré qu'elles occupent : comme l'octave renferme douze sons, il faut indiquer

celui qu'on choisit & alors c'est un *la* ou un *re*, &c. naturel, cela détermine le son : mais quand il faut le rendre fondamental & y fixer le ton, alors c'est constamment un *ut*, & cela détermine le progrès.

Il résulte de cette explication que chacun des douze sons de l'octave peut être fondamental ou relatif, suivant la maniere dont il sera employé, avec cette distinction que la disposition de l'*ut* naturel dans l'échelle des tons, le rend fondamental naturellement, mais qu'il peut toujours devenir relatif à tout autre son que l'on voudra choisir pour fondamental ; au lieu que ces autres sons, naturellement relatifs à celui d'*ut*, ne deviennent fondamentaux que par une détermination particuliere. Au reste ; il est évident que c'est la nature même qui nous conduit à cette distinction de fondement & de rapports dans les sons : chaque son peut être fondamental naturellement, puisqu'il fait entendre ses harmoniques, c'est-à-dire, sa tierce majeure & sa quinte, qui sont les cordes essentielles du ton dont il est le fondement,

& chaque son peut encore être naturellement relatif, puisqu'il n'en est aucun qui ne soit une des harmoniques ou des cordes essentielles d'un autre son fondamental, & qui n'en puisse être engendré en cette qualité. On verra dans la suite pourquoi j'ai insisté sur ces observations.

Nous avons donc douze sons qui servent de fondemens ou de toniques aux douze tons majeurs, pratiqués dans la Musique, & qui, en cette qualité, sont parfaitement semblables, quant aux modifications qui résultent de chacun d'eux, traité comme fondamental. A l'égard du mode mineur, il ne nous est point indiqué par la nature, & comme nous ne trouvons aucun son qui en fasse entendre les harmoniques, nous pouvons concevoir qu'il n'a point de son fondamental absolu, & qu'il ne peut exister qu'en vertu du rapport qu'il a avec le mode majeur dont il est engendré, comme il est aisé de le faire voir (*).

Le premier objet que nous devons

(*) *Voyez* M. Rameau, nouv. syst. p. 21. & tr. de l'Harm. p. 12. & 13.

donc nous propoſer dans l'inſtitution de nos nouveaux ſignes, c'eſt d'en imaginer d'abord un qui déſigne nettement, dans toutes les occaſions, la corde fondamentale que l'on prétend établir, & le rapport qu'elle a avec la fondamentale de comparaiſon, c'eſt-à-dire, avec l'*ut* naturel.

Suppoſons ce ſigne déjà choiſi. La fondamentale étant déterminée, il s'agira d'exprimer tous les autres ſons par le rapport qu'ils ont avec elle, car c'eſt elle ſeule qui en détermine le progrès & les altérations : ce n'eſt pas, à la vérité, ce qu'on pratique dans la Muſique ordinaire, où les ſons ſont exprimés conſtamment par certains noms déterminés, qui ont un rapport direct aux touches des inſtrumens & à la gamme naturelle, ſans égard au ton où l'on eſt, ni à la fondamentale qui le détermine : mais comme il eſt ici queſtion de ce qu'il convient le mieux de faire, & non pas de ce qu'on fait actuellement, eſt-on moins en droit de rejetter une mauvaiſe pratique, ſi je fais voir que celle que je lui ſubſtitue mérite la préférence,

qu'on le feroit de quitter un mauvais guide pour un autre qui vous montreroit un chemin plus commode & plus court? Et ne fe moqueroit-on pas du premier s'il vouloit vous contraindre à le fuivre toujours, par cette unique raifon, qu'il vous égare depuis long-tems?

Ces confidérations nous menent directement au choix des chiffres pour exprimer les fons de la Mufique, puifque les chiffres ne marquent que des rapports, & que l'expreffion des fons n'eft auffi que celle des rapports qu'ils ont entr'eux. Auffi avons-nous déjà remarqué que les Grecs ne fe fervoient des lettres de leur Alphabet à cet ufage, que parce que ces lettres étoient en même tems les chiffres de leur arithmétique, au lieu que les caracteres de notre Alphabet ne portant point communément avec eux les idées de nombre, ni de rapports, ne feroient pas, à beaucoup près, fi propres à les exprimer.

Il ne faut pas s'étonner après cela fi l'on a tenté fi fouvent de fubftituer les chiffres aux notes de la Mufique; c'étoit affurément le fervice le plus important

que l'on eût pu rendre à cet Art, si ceux qui l'ont entrepris avoient eu la patience ou les lumieres nécessaires pour embrasser un systême général dans toute son étendue. Le grand nombre de tentatives qu'on a faites sur ce point, fait voir qu'on sent depuis long-tems les défauts des caracteres établis. Mais il fait voir encore qu'il est bien plus aisé de les appercevoir que de les corriger; faut-il conclure de-là que la chose est impossible?

Nous voilà donc déjà déterminés sur le choix des caracteres; il est question maintenant de réfléchir sur la meilleure maniere de les appliquer. Il est sûr que cela demande quelque soin: car s'il n'étoit question que d'exprimer tous les sons par autant de chiffres différens, il n'y auroit pas-là grande difficulté: mais aussi n'y auroit-il pas non plus grand mérite, & ce seroit ramener dans la Musique une confusion encore pire que celle qui naît de la position des notes.

Pour m'éloigner le moins qu'il est possible de l'esprit de la méthode ordinaire, je ne ferai d'abord attention qu'au clavier naturel, c'est-à-dire, aux touches

noires de l'Orgue & du Clavecin, réservant pour les autres des signes d'altération semblables à ceux qui se pratiquent communément. Ou plutôt, pour me fixer par une idée plus universelle, je considérerai seulement le progrès & le rapport des sons affectés au mode majeur, faisant abstraction à la modulation & aux changemens de ton, bien sûr qu'en faisant réguliérement l'application de mes caracteres, la fécondité de mon principe suffira à tout.

De plus : comme toute l'étendue du clavier n'est qu'une suite de plusieurs octaves redoublées, je me contenterai d'en considérer une à part, & je chercherai ensuite un moyen d'appliquer successivement à toutes, les mêmes caracteres que j'aurai affectés aux sons de celle-ci. Par-là, je me conformerai à la fois à l'usage qui donne les mêmes noms aux notes correspondantes des différentes octaves, à mon oreille qui se plaît à en confondre les sons, à la raison qui me fait voir les mêmes rapports multipliés entre les nombres qui les expriment; & enfin, je corrigerai un des grands défauts de la

Musique ordinaire, qui est d'anéantir par une position vicieuse, l'analogie & la ressemblance qui doit toujours se trouver entre les différentes octaves.

Il y a deux manieres de considérer les sons & les rapports qu'ils ont entr'eux, l'une, par leur génération, c'est-à-dire, par les différentes longueurs des cordes ou des tuyaux qui les font entendre; & l'autre, par les intervalles qui les séparent du grave à l'aigu.

A l'égard de la premiere, elle ne sauroit être de nulle conséquence dans l'établissement de nos signes; soit parce qu'il faudroit de trop grands nombres pour les exprimer; soit enfin, parce que de tels nombres ne sont de nul avantage pour la facilité de l'intonation, qui doit être ici notre grand objet.

Au contraire, la seconde maniere de considérer les sons par leurs intervalles, renferme un nombre infini d'utilités: c'est sur elle qu'est fondé le systême de la position, tel qu'il est pratiqué actuellement. Il est vrai que, suivant ce systême, les notes n'ayant rien en elles-mêmes, ni dans l'espace qui les sépare, qui vous indique

clairement le genre de l'intervalle, il faut anoner un tems infini avant que d'avoir acquis toute l'habitude néceſſaire pour le reconnoître au premier coup-d'œil. Mais comme ce défaut vient uniquement du mauvais choix des ſignes, on n'en peut rien conclure contre le principe ſur lequel ils ſont établis, & l'on verra bientôt comment, au contraire, on tire de ce principe tous les avantages qui peuvent rendre l'intonation aiſée à apprendre & à pratiquer.

Prenant *ut* pour ce ſon fondamental, auquel tous les autres doivent ſe rapporter & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à ſa ſuite l'expreſſion des ſept ſons naturels, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, par les ſept chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue de ces ſept ſons, il ſuffira de les noter chacun par ſon chiffre correſpondant, pour les exprimer tous ſans équivoque.

Il eſt évident que cette maniere de noter, conſerve pleinement l'avantage ſi vanté de la poſition : car, vous connoiſſez à l'œil, auſſi clairement qu'il eſt poſſi-

ble, si un son est plus haut ou plus bas qu'un autre ; vous voyez parfaitement qu'il faut monter pour aller de l'1 au 5, & qu'il faut descendre pour aller du 4 au 2 : cela ne souffre pas la moindre replique.

Mais je ne m'étendrai pas ici sur cet article, & je me contenterai de toucher, à la fin de cet Ouvrage, les principales réflexions qui naissent de la comparaison des deux méthodes ; si l'on suit mon projet avec quelque attention, elles se présenteront d'elles-mêmes à chaque instant, &, en laissant à mes Lecteurs le plaisir de me prévenir, j'espere de me procurer la gloire d'avoir pensé comme eux.

Les sept premiers chiffres ainsi disposés, marqueront, outre les degrés de leurs intervalles, celui que chaque son occupe à l'égard du son fondamental *ut*, de façon qu'il n'est aucun intervalle dont l'expression par chiffres ne vous présente un double rapport, le premier, entre les deux sons qui le composent, & le second, entre chacun d'eux & le son fondamental.

Soit donc établi que le chiffre 1 s'ap-

pellera toujours *ut*; 2, s'appellera toujours *re*; 3, toujours *mi*, &c. conformément à l'ordre suivant.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue, pour passer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté; car il faut nécessairement multiplier les chiffres, ou suppléer à cela par quelque nouveau signe qui détermine l'octave où l'on chante, autrement l'*ut* d'en-haut étant écrit 1, aussi-bien que l'*ut* d'en-bas, le Musicien ne pourroit éviter de les confondre, & l'équivoque auroit lieu nécessairement.

C'est ici le cas où la position peut être admise, avec tous les avantages qu'elle a dans la Musique ordinaire, sans en conserver ni les embarras, ni la difficulté. Etablissons une ligne horizontale, sur laquelle nous disposerons toutes les notes renfermées dans la même octave, c'est-à-dire, depuis & compris l'*ut* d'en-bas jusqu'à celui d'en-haut exclusivement. Faut-il passer dans l'octave qui commence à

l'*ut* d'en-haut ? Nous placerons nos chiffres au-dessus de la ligne. Voulons-nous, au contraire, passer dans l'octave inférieure laquelle commence en descendant par le *si*, qui suit l'*ut* posé sur la ligne ? Alors nous les placerons au-dessous de la même ligne ; c'est-à-dire, que la position qu'on est contraint de changer à chaque degré dans la Musique ordinaire, ne changera dans la mienne qu'à chaque octave, & aura, par conséquent, six fois moins de combinaisons. (*Voyez* la Planche, Exemple 1.)

Après ce premier *ut*, je descends au *sol* de l'octave inférieure : je reviens à mon *ut*, &, après avoir fait le *mi* & le *sol* de la même octave, je passe à l'*ut* d'en-haut, c'est-à-dire, à l'*ut* qui commence l'octave supérieure ; je redescends ensuite jusqu'au *sol* d'en-bas par lequel je reviens finir à mon premier *ut*.

Vous pouvez voir dans ces exemples (*voyez* la Pl. Ex. 1 & 2.) comment le progrès de la voix est toujours annoncé aux yeux, ou par les différentes valeurs des chiffres, s'ils sont de la même octave, ou par leurs différentes positions, si leurs octaves sont différentes.

Cette mécanique eſt ſi ſimple qu'on la conçoit du premier regard, & la pratique en eſt la choſe du monde la plus aiſée. Avec une ſeule ligne vous modulez dans l'étendue de trois octaves, & s'il ſe trouvoit que vous vouluſſiez paſſer encore au-delà, ce qui n'arrivera gueres dans une Muſique ſage, vous avez toujours la liberté d'ajouter des lignes accidentelles en-haut & en-bas, comme dans la Muſique ordinaire, avec la différence que dans celle-ci il faut onze lignes pour trois octaves, tandis qu'il n'en faut qu'une dans la mienne, & que je puis exprimer l'étendue de cinq, ſix, & près des ſept octaves, c'eſt-à-dire, beaucoup plus que n'a d'étendue le grand clavier, avec trois lignes ſeulement.

Il ne faut pas confondre la poſition, telle que ma méthode l'adopte; avec celle qui ſe pratique dans la Muſique ordinaire: les principes en ſont tout différe s. La Muſique ordinaire n'a en vue que de vous indiquer des intervalles & de diſpoſer en quelque façon vos organes, par l'aſpect du plus grand ou moindre éloignement des notes, ſans s'embar-

raſſer de diſtinguer aſſez bien le genre de ces intervalles, ni le degré de cet éloignement, pour en rendre la connoiſſance indépendante de l'habitude. Au contraire, la connoiſſance des intervalles qui fait proprement le fond de la ſcience du Muſicien m'a paru un point ſi important, que j'ai cru en devoir faire l'objet eſſentiel de ma méthode. L'explication ſuivante montre comment on parvient par mes caracteres à déterminer tous les intervalles poſſibles par leurs genres & par leurs noms, ſans autre peine que celle de lire une fois ces remarques.

Nous diſtinguons d'abord les intervalles en directs & renverſés, & les uns & les autres encore en ſimples & redoublés.

Je vais définir chacun de ces intervalles conſidéré dans mon ſyſtême.

L'intervalle direct eſt celui qui eſt compris entre deux ſons, dont les chiffres ſont d'accord avec le progrès, c'eſt-à-dire, que le ſon le plus haut doit avoir auſſi le plus grand chiffre, & le ſon le plus bas, le chiffre le plus petit. (*Voyez* la pl. Exemp. 3.)

L'intervalle renverſé eſt celui dont le

progrès eſt contrarié par les chiffres, c'eſt-à-dire que ſi l'intervalle monte, le ſecond chiffre eſt le plus petit, & ſi l'intervalle deſcend, le ſecond chiffre eſt le plus grand. (*Voyez* la pl. Ex. 4.)

L'intervalle ſimple eſt celui qui ne paſſe pas l'étendue d'une octave. (*Voyez* la pl. Ex. 5.)

L'intervalle redoublé eſt celui qui paſſe l'étendue d'une octave. Il eſt toujours la replique d'un intervalle ſimple. (*Voyez* Exemple 6.)

Quand vous entrez d'une octave dans la ſuivante, c'eſt-à-dire que vous paſſez de la ligne au-deſſus ou au-deſſous d'elle, ou *vice-verſâ*, l'intervalle eſt ſimple s'il eſt renverſé, mais s'il eſt direct il ſera toujours redoublé.

Cette courte explication ſuffit pour connoître à fond le genre de tout intervalle poſſible. Il faut à préſent apprendre à en trouver le nom ſur le champ.

Tous les intervalles peuvent être conſidérés comme formés des trois premiers intervalles ſimples, qui ſont la ſeconde, la tierce, la quarte; dont les complémens à l'octave ſont la ſeptieme, la ſixte & la

quinte ; à quoi, si vous ajoutez cette octave elle-même, vous aurez tous les intervalles simples sans exception.

Pour trouver donc le nom de tout intervalle simple direct, il ne faut qu'ajouter l'unité à la différence des deux chiffres qui l'expriment. Soit, par exemple, cet intervalle 1, 5 ; la différence des deux chiffres est 4, à quoi ajoutant l'unité vous avez 5, c'est-à-dire, la quinte pour le nom de cet intervalle ; il en seroit de même si vous aviez eu 2, 6 ; ou 7, 3, &c. Soit cet autre intervalle 4, 5 ; la différence est 1, à quoi ajoutant l'unité vous avez 2, c'est à-dire, une seconde pour le nom de cet intervalle. La regle est générale.

Si l'intervalle direct est redoublé, après avoir procédé comme ci-devant, il faut ajouter 7 pour chaque octave, & vous aurez encore très-exactement le nom de votre intervalle : par exemple, vous voyez déjà que —1$\underline{\ \ ^{3}\ \ }$ est une tierce redoublée, ajoutez donc 7 à 3, & vous aurez 10, c'est-à-dire une dixieme pour le nom de votre intervalle.

Si l'intervalle est renversé, prenez le complément

complément du direct, c'est le nom de votre intervalle : ainsi, parce que la sixte est le complément de la tierce, & que cet intervalle —1‾‾ 3, est une tierce renversée, je trouve que c'est une sixte : si de plus il est redoublé, ajoutez-y autant de fois 7 qu'il y a d'octaves. Avec ce peu de regles, dans quelque cas que vous soyez, vous pouvez nommer sur le champ & sans le moindre embarras quelque intervalle qu'on vous présente.

Voyons donc, sur ce que je viens d'expliquer, à quel point nous sommes parvenus dans l'art de solfier par la méthode que je propose.

D'abord toutes les notes sont connues sans exception ; il n'a pas fallu bien de la peine pour retenir les noms de sept caracteres uniques, qui sont les seuls dont on ait à charger sa mémoire pour l'expression des sons ; qu'on apprenne à les entonner juste en montant & en descendant, diatoniquement & par intervalles, & nous voilà tout d'un coup débarrassés des difficultés de la position.

A le bien prendre, la connoissance des

intervalles, par rapport à la nomination, n'eſt pas d'une néceſſité abſolue, pourvu qu'on connoiſſe bien le ton d'où l'on part, & qu'on ſache trouver celui où l'on va. On peut entonner exactement l'*ut* & le *fa* ſans ſavoir qu'on fait une quarte : & ſurement cela ſeroit toujours bien moins néceſſaire par ma méthode, que par la commune, où la connoiſſance nette & préciſe des notes ne peut ſuppléer à celle des intervalles; au lieu que dans la mienne, quand l'intervalle ſeroit inconnu, les deux notes qui le compoſent ſeroient toujours évidentes, ſans qu'on pût jamais s'y tromper dans quelque ton & à quelque clef que l'on fût. Cependant tous les avantages ſe trouvent ici tellement réunis, qu'au moyen de trois ou quatre obſervations très-ſimples, voilà mon Ecolier en état de nommer hardiment tout intervalle poſſible, ſoit ſur la même partie, ſoit en ſautant de l'une à l'autre, & d'en ſavoir plus à cet égard dans une heure d'application, que des Muſiciens de dix & douze ans de pratique : car on doit remarquer, que les opérations dont je viens de parler ſe font

tout d'un coup par l'eſprit & avec une rapidité bien éloignée des longues gradations indiſpenſables dans la Muſique ordinaire, pour arriver à la connoiſſance des intervalles, & qu'enfin les regles ſeroient toujours préférables à l'habitude, ſoit pour la certitude, ſoit pour la briéveté, quand même elles ne feroient que produire le même effet.

Mais ce n'eſt rien d'être parvenu juſqu'ici : il eſt d'autres objets à conſidérer & d'autres difficultés à ſurmonter.

Quand j'ai ci-devant affecté le nom d'*ut* au ſon fondamental de la gamme naturelle, je n'ai fait que me conformer à l'eſprit de la premiere inſtitution du nom des notes, & à l'uſage général des Muſiciens, & quand j'ai dit que la fondamentale de chaque ton avoit le même droit de porter le nom d'*ut* que ce premier ſon, à qui il n'eſt affecté par aucune propriété particuliere, j'ai encore été autoriſé par la pratique univerſelle de cette méthode, qu'on appelle tranſpoſition, dans la Muſique vocale.

Pour effacer tout ſcrupule qu'on pourroit concevoir à cet égard, il faut expli-

quer ma penſée avec un peu plus d'étendue : le nom d'*ut* doit-il être néceſſairement & toujours celui d'une touche fixe du clavier, ou doit-il au contraire être appliqué préférablement à la fondamentale de chaque ton ? c'eſt la queſtion qu'il s'agit de diſcuter.

A l'entendre énoncer de cette maniere, on pourroit, peut-être, s'imaginer que ce n'eſt ici qu'une queſtion de mots. Cependant elle influe trop dans la pratique pour être mépriſée : il s'agit moins des noms en eux-mêmes, que de déterminer les idées qu'on leur doit attacher, & ſur leſquelles on n'a pas été trop bien d'accord juſqu'ici.

Demandez à une perſonne qui chante, ce que c'eſt qu'un *ut*, elle vous dira que c'eſt le premier ton de la gamme : demandez la même choſe à un joueur d'inſtrumens, il vous répondra que c'eſt une telle touche de ſon Violon ou de ſon Clavecin. Ils ont tous deux raiſon ; ils s'accordent même en un ſens, & s'accorderoient tout-à-fait, ſi l'un ne ſe repréſentoit pas cette gamme comme mobile, & l'autre cet *ut* comme invariable.

Puisque l'on est convenu d'un certain son à-peu-près fixe pour y régler la portée des voix & le diapason des instrumens, il faut que ce son ait nécessairement un nom, & un nom fixe comme le son qu'il exprime; donnons-lui le nom d'*ut* : j'y consens. Réglons ensuite sur ce nom-là tous ceux des différens sons de l'échelle générale, afin que nous puissions indiquer le rapport qu'ils ont avec lui & avec les différentes touches des instrumens : j'y consens encore; & jusques-là le Symphoniste a raison.

Mais ces sons auxquels nous venons de donner des noms, & ces touches qui les font entendre, sont disposés de telle maniere qu'ils ont entr'eux & avec la touche *ut* certains rapports qui constituent proprement ce qu'on appelle ton, & ce ton dont *ut* est la fondamentale est celui que font entendre les touches noires de l'Orgue & du Clavecin quand on les joue dans un certain ordre, sans qu'il soit possible d'employer toutes les mêmes touches pour quelque autre ton dont *ut* ne seroit pas la fondamentale, ni d'employer dans celui d'*ut* aucune des touches blan-

ches du clavier, lesquelles n'ont même aucun nom propre, & en prennent de différens, s'appellant tantôt dièses & tantôt bémols suivant les tons dans lesquels elles sont employées.

Or, quand on veut établir une autre fondamentale, il faut nécessairement faire un tel choix des sons qu'on veut employer, qu'ils aient avec elle précisément les mêmes rapports que le *re*, le *mi*, le *sol*, & tous les autres sons de la gamme naturelle avoient avec l'*ut*. C'est le cas où le Chanteur a droit de dire au Symphoniste : pourquoi ne vous servez-vous pas des mêmes noms pour exprimer les mêmes rapports? Au reste, je crois peu nécessaire de remarquer qu'il faudroit toujours déterminer la fondamentale par son nom naturel, & que c'est seulement après cette détermination qu'elle prendroit le nom d'*ut*.

Il est vrai qu'en affectant toujours les mêmes noms aux mêmes touches de l'instrument & aux mêmes notes de la Musique, il semble d'abord qu'on établit un rapport plus direct entre cette note & cette touche, & que l'une excite plus

aisément l'idée de l'autre, qu'on ne feroit en cherchant toujours une égalité de rapport entre les chiffres des notes & le chiffre fondamental d'un côté; & de l'autre, entre le son fondamental & les touches de l'instrument.

On peut voir que je ne tâche pas d'énerver la force de l'objection; oserai-je me flatter à mon tour, que les préjugés n'ôteront rien à celle de mes réponses?

D'abord, je remarquerai que le rapport fixé par les mêmes noms entre les touches de l'instrument & les notes de la Musique, a bien des exceptions & des difficultés auxquelles on ne fait pas toujours assez d'attention.

Nous avons trois clefs dans la Musique, & ces trois clefs ont huit positions, ainsi, suivant ces différentes positions, voilà huit touches différentes pour la même position, & huit positions pour la même touche & pour chaque touche de l'instrument: il est certain que cette multiplication d'idées nuit à leur netteté; il y a même bien des Symphonistes qui ne les possédent jamais toutes à un certain point, quoique toutes les huit clefs

ſoient d'uſage ſur pluſieurs inſtrumens.

Mais renfermons-nous dans l'examen de ce qui arrive ſur une ſeule clef. On s'imagine que la même note doit toujours exprimer l'idée de la même touche, & cependant cela eſt très-faux : car par des accidens fort communs, cauſés par les dièſes & les bémols, il arrive à tout moment, non-ſeulement que la note *ſi* devient la touche *ut*, que la note *mi* devient la touche *fa* & réciproquement, mais encore qu'une note diéſée à la clef & diéſée par accident, monte d'un ton tout entier, qu'un *fa* devient un *ſol*, un *ut*, un *re*, &c. Et qu'au contraire par un double bémol, un *mi* deviendra un *re*, un *ſi* un *la*, & ainſi des autres. Où en eſt donc la préciſion de nos idées ? Quoi ! je vois un *ſol* & il faut que je touche un *la* ! Eſt-ce là ce rapport ſi juſte, ſi vanté, auquel on veut ſacrifier celui de la modulation ?

Je ne nie pas cependant qu'il n'y ait quelque choſe de très-ingénieux, dans l'invention des accidens ajoutés à la clef pour indiquer, non pas les différens tons, car ils ne ſont pas toujours connus par-

là, mais les différentes altérations qu'ils causent. Ils n'expliquent pas mal la théorie des progressions, c'est dommage qu'ils fassent acheter si cher cet avantage par la peine qu'ils donnent dans la pratique du chant & des instrumens. Que me sert, à moi, de savoir qu'un tel demi-ton a changé de place, & que de-là on l'a transporté là pour en faire une note sensible, une quatrieme ou une sixieme note; si d'ailleurs je ne puis venir à bout de l'exécuter sans me donner la torture, & s'il faut que je me souvienne exactement de ces cinq dièses ou de ces cinq bémols pour les appliquer à toutes les notes que je trouverai sur les mêmes positions ou à l'octave, & cela précisément dans le tems que l'exécution devient la plus embarrassante par la difficulté particuliere de l'instrument? Mais ne nous imaginons pas que les Musiciens se donnent cette peine dans la pratique; ils suivent une autre route bien plus commode, & il n'y a pas un habile homme parmi eux qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention au degré du ton où

il se trouve & dont il connoît la progression, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte.

En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel est, peut-être, ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Musique : car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons & la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms & l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des sons. Le passage du *mi* au *fa* ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du Musicien l'idée du demi-ton. Cependant, si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *si* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa* est toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc, au lieu de leur conserver des noms qui trompent

l'esprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il est important de leur en appliquer d'autres dont le sens connu ne soit point contradictoire, & annonce lès intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des sons du systême diatonique se trouvent exprimés dans le majeur tant en montant qu'en descendant, dans l'octave comprise entre deux *ut*, suivant l'ordre naturel, & dans le mineur, dans l'octave comprise entre deux *la* suivant le même ordre en descendant seulement, car en montant le mode mineur est assujetti à des affections différentes qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie, lesquelles ne sont pas aujourd'hui de mon sujet, & qui ne font rien au systême que je propose.

Je ne disconviens pas qu'à l'égard des instrumens ma méthode ne s'écarte beaucoup de l'esprit de la méthode ordinaire : mais comme je ne crois pas la méthode ordinaire extrêmement estimable, & que je crois même d'en démontrer les défauts, il faudroit toujours avant que de me condamner par-là, se mettre en état de me

convaincre, non pas de la différence, mais du désavantage de la mienne.

Continuons d'en expliquer la mécanique. Je reconnois dans la Musique douze sons ou cordes originales, l'un desquels est le *C sol ut* qui sert de fondement à la gamme naturelle : prendre un des autres sons pour fondamental, c'est lui attribuer toutes les propriétés de l'*ut* ; c'est proprement transposer la gamme naturelle plus haut ou plus bas de tant de degrés. Pour déterminer ce son fondamental, je me sers du mot correspondant, c'est-à-dire, du *sol*, du *re*, du *la*, &c. & je l'écris à la marge au haut de l'air que je veux noter : alors ce *sol* ou ce *re* qu'on peut appeller la clef, devient *ut*, & servant de fondement à un nouveau ton & à une nouvelle gamme, toutes les notes du Clavier lui deviennent relatives, & ce n'est alors qu'en vertu du rapport qu'elles ont avec ce son fondamental, qu'elles peuvent être employées.

C'est-là, quoiqu'on en puisse dire, le vrai principe auquel il faut s'attacher dans la composition, dans le prélude, & dans le Chant ; & si vous prétendez conser-

ver aux notes leurs noms naturels, il faut néceſſairement que vous les conſidériez tout à la fois ſous une double relation, ſavoir, par rapport au *C ſol ut* & à la gamme naturelle, & par rapport au ſon fondamental particulier, ſur lequel vous êtes contraint d'en regler le progrès & les altérations. Il n'y a qu'un ignorant qui joue des dièſes & des bémols ſans penſer au ton dans lequel il eſt; alors, Dieu ſait quelle juſteſſe il peut y avoir dans ſon jeu!

Pour former donc un éleve ſuivant ma méthode, je parle de l'inſtrument, car pour le Chant la choſe eſt ſi aiſée qu'il ſeroit ſuperflu de s'y arrêter; il faut d'abord lui apprendre à connoître & à toucher par leur nom naturel, c'eſt-à-dire, ſur la clef d'*ut*, toutes les touches de ſon inſtrument. Ces premiers noms lui doivent ſervir de regle pour trouver enſuite les autres fondamentales, & toutes les modulations poſſibles des tons majeurs auxquels ſeul il ſuffit de faire attention, comme je l'expliquerai bientôt.

Je viens enſuite à la clef *ſol*, & après

lui avoir fait toucher le *sol*, je l'avertis que ce *sol* devenant la fondamentale du ton, doit alors s'appeller *ut*, & je lui fais parcourir sur cet *ut* toute la gamme naturelle en-haut & en-bas suivant l'étendue de son instrument: comme il y aura quelque différence dans la touche ou dans la disposition des doigts à cause du demi-ton transposé, je la lui ferai remarquer. Après l'avoir exercé quelque tems sur ces deux tons, je l'amenerai à la clef *re*, & lui faisant appeller *ut* le *re* naturel, je lui fais recommencer sur cet *ut* une nouvelle gamme, & parcourant ainsi toutes les fondamentales de quinte en quinte, il se trouvera enfin dans le cas d'avoir préludé en mode majeur sur les douze cordes du systême chromatique, & de connoître parfaitement le rapport & les affections différentes de toutes les touches de son instrument, sur chacun de ces douze différens tons.

Alors je lui mets de la Musique aisée entre les mains. La clef lui montre quelle touche doit prendre la dénomination d'*ut*, & comme il a appris à trouver le *mi* & le *sol*, &c. c'est-à-dire, la tierce majeure

& la quinte, &c. sur cette fondamentale; un 3 & un 5 sont bientôt pour lui des signes familiers, & si les mouvemens lui étoient connus & que l'instrument n'eût pas ses difficultés particulieres, il seroit dès-lors en état d'exécuter à livre ouvert toute sorte de Musique sur tous les tons & sur toutes les clefs. Mais avant que d'en dire davantage sur cet article, il faut achever d'expliquer la partie qui regarde l'expression des sons.

A l'égard du mode mineur, j'ai déjà remarqué que la nature ne nous l'avoit point enseigné directement. Peut-être vient-il d'une suite de la progression dont j'ai parlé dans l'expérience des tuyaux, où l'on trouve qu'à la quatrieme quinte cet *ut* qui avoit servi de fondement à l'opération, fait une tierce mineure avec le *la* qui est alors le son fondamental. Peut-être est-ce aussi de-là que naît cette grande correspondance entre le mode majeur *ut* & le mode mineur de sa sixieme note, & réciproquement entre le mode mineur *la* & le mode majeur de sa médiante.

De plus; la progression des sons affectés au mode mineur est précisément la

même qui ſe trouve dans l'octave compriſe entre deux *la*, puiſque, ſuivant Monſieur Rameau, il eſt eſſentiel au mode mineur d'avoir ſa tierce & ſa ſixte mineures, & qu'il n'y a que cette octave où, tous les autres ſons étant ordonnés comme ils doivent l'être, la tierce & la ſixte ſe trouvent mineures naturellement.

Prenant donc *la* pour le nom de la tonique des tons mineurs, & l'exprimant par le chiffre 6, je laiſſerai toujours à ſa médiante *ut* le privilege d'être, non pas tonique, mais fondamentale caractériſtique; je me conformerai en cela à la nature qui ne nous fait point connoître de fondamentale proprement dite dans les tons mineurs, & je conſerverai à la fois l'uniformité dans les noms des notes & dans les chiffres qui les expriment, & l'analogie qui ſe trouve entre les modes majeur & mineur pris ſur les deux cordes *ut* & *la*.

Mais cet *ut* qui par la tranſpoſition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs, & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par con-

séquent, être pris sur chacune des douze cordes du systême chromatique, & pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le nom de cette corde prise sur le clavier dans l'ordre naturel. On voit par-là que si le Chant est dans le ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur, il faudra écrire *ut* à la marge; si le Chant est dans le ton de *re* majeur ou de *si* mineur, il faut écrire *re* à la marge; pour le ton de *mi* majeur ou d'*ut* dièse mineur, on écrira *mi* à la marge, & ainsi de suite, c'est-à-dire, que la note écrite à la marge, ou la clef désigne précisément la touche du clavier qui doit s'appeller *ut*, & par conséquent être tonique dans le ton majeur, médiante dans le mineur & fondamentale dans tous les deux: sur quoi l'on remarquera que j'ai toujours appellé cet *ut* fondamentale & non pas tonique, parce qu'elle ne l'est que dans les tons majeurs, mais qu'elle sert également de fondement à la relation & au nom des notes, & même aux différentes octaves dans l'un & l'autre mode: mais à le bien prendre, la connoissance de cette clef n'est d'usage que pour les instrumens,

& ceux qui chantent n'ont jamais besoin d'y faire attention.

Il suit de-là que la même clef sous le même nom d'*ut*, désigne cependant, deux tons différens, savoir, le majeur dont elle est tonique & le mineur dont elle est médiante, & dont, par conséquent, la tonique est une tierce au-dessous d'elle. Il suit encore que les mêmes noms des notes & les notes affectées de la même maniere, du moins en descendant, servent également pour l'un & l'autre mode, de sorte que non-seulement on n'a pas besoin de faire une étude particuliere des modes mineurs; mais que même on seroit à la rigueur dispensé de les connoître, les rapports exprimés par les mêmes chiffres n'étant point différens, quand la fondamentale est tonique, que quand elle est médiante : cependant pour l'évidence du ton & pour la facilité du prélude, on écrira la clef tout simplement quand elle sera tonique, & quand elle sera médiante on ajoutera au-dessous d'elle une petite ligne horizontale. (*Voyez* la pl. Ex. 7. & 8.)

Il faut parler à présent des changemens

de ton : mais comme les altérations accidentelles des ſons s'y préſentent ſouvent, & qu'elles ont toujours lieu dans le mode mineur, en montant de la dominante à la tonique, je dois auparavant en expliquer les ſignes.

Le dièſe s'exprime par une petite ligne oblique, qui croiſe la note en montant de gauche à droite, *ſol* dièſe, par exemple, s'exprime ainſi, ſ. *Fa* dièſe ainſi, 4. Le bémol s'exprime auſſi par une ſemblable ligne qui croiſe la ligne en deſcendant, 7, 3, & ces ſignes, plus ſimples que ceux qui ſont en uſage, ſervent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils cauſent.

Pour le bécarre, il n'eſt devenu néceſſaire que par le mauvais choix du dièſe & du bémol, parce qu'étant des caracteres ſéparés des notes qu'ils alterent, s'il s'en trouve pluſieurs de ſuite, ſous l'un ou l'autre de ces ſignes, on ne peut jamais diſtinguer celles qui doivent être affectées de celles qui ne le doivent pas, ſans ſe ſervir du bécarre. Mais comme par mon ſyſtême, le ſigne de l'altération, outre la ſimplicité de ſa figure, a encore

l'avantage d'être toujours inhérent à la note altérée, il eſt clair que toutes celles auxquelles on ne le verra point, devront être exécutées au ton naturel qu'elles doivent avoir ſur la fondamentale où l'on eſt. Je retranche donc le bécarre comme inutile, & je le retranche encore comme équivoque, puiſqu'il eſt commun de le trouver employé en deux ſens tout oppoſés : car les uns s'en ſervent pour ôter l'altération cauſée par les ſignes de la clef, & les autres, au contraire, pour remettre la note au ton qu'elle doit avoir conformément à ces mêmes ſignes.

A l'égard des changemens de ton, ſoit pour paſſer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il pourroit ſuffire de changer la clef : mais comme il eſt extrêmement avantageux de ne point rendre la connoiſſance de cette clef néceſſaire à ceux qui chantent, & que, d'ailleurs, il faudroit une certaine habitude pour trouver facilement le rapport d'une clef à l'autre, voici la précaution qu'il y faut ajouter. Il n'eſt queſtion que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere à repréſenter ce qu'elle étoit

dans le ton d'où l'on ſort, & ce qu'elle eſt dans celui où l'on entre. Pour cela, j'écris d'abord cette premiere note entre deux doubles lignes perpendiculaires par le chiffre qui la repréſente dans le ton précédent, ajoutant au-deſſus d'elle la clef ou le nom de la fondamentale du ton où l'on va entrer : j'écris enſuite cette même note par le chiffre qui l'exprime dans le ton qu'elle commence. De ſorte qu'eu égard à la ſuite du Chant, le premier chiffre indique le ton de la note, & le ſecond ſert à en trouver le nom.

Vous voyez (pl. Ex. 9.) non-ſeulement que du ton de *ſol* vous paſſez dans celui d'*ut*, mais que la note *fa* du ton précédent eſt la même que la note *ut* qui ſe trouve la premiere dans celui où vous entrez.

Dans cet autre exemple, (*Voyez* Ex. 10.) la premiere note *ut* du premier changement ſeroit le *mi* bémol du mode précédent, & la premiere note *mi* du ſecond changement ſeroit l'*ut* dièſe du mode précédent, comparaiſon très-commode pour les voix & même pour les inſtrumens, leſquels ont de plus l'avantage du chan-

gement de clef. On y peut remarquer aussi que dans les changemens de mode, la fondamentale change toujours, quoique la tonique reste la même; ce qui dépend des regles que j'ai expliquées ci-devant.

Il reste dans l'étendue du clavier une difficulté dont il est tems de parler. Il ne suffit pas de connoître le progrès affecté à chaque mode, la fondamentale qui lui est propre, si cette fondamentale est tonique ou médiante, ni enfin de la savoir rapporter à la place qui lui convient, dans l'étendue de la gamme naturelle; mais il faut encore savoir à quelle octave, & en un mot à quelle touche précise du clavier elle doit appartenir.

Le grand clavier ordinaire a cinq octaves d'étendue, & je m'y bornerai pour cette explication, en remarquant seulement qu'on est toujours libre de le prolonger de part & d'autre tout aussi loin qu'on voudra, sans rendre la note plus diffuse ni plus incommode.

Supposons donc que je sois à la clef d'*ut*, c'est-à-dire au son d'*ut* majeur, ou de *la* mineur qui constitue le clavier na-

turel. Le clavier ſe trouve alors diſpoſé de ſorte que depuis le premier *ut* d'en-bas juſqu'au dernier *ut* d'en-haut, je trouve quatre octaves completes outre les deux portions qui reſtent en haut & en bas entre l'*ut* & le *fa*, qui termine le clavier de part & d'autre.

J'appelle A, la premiere octave compriſe entre l'*ut* d'en-bas & le ſuivant vers la droite, c'eſt-à-dire, tout ce qui eſt renfermé entre 1 & 7 incluſivement. J'appelle B l'octave qui commence au ſecond *ut*, comptant de même vers la droite ; C la troiſieme, D la quatrieme, &c. juſqu'à E, où commence une cinquieme octave qu'on pouſſeroit plus haut ſi l'on vouloit. A l'égard de la portion d'en-bas qui commence au premier *fa*, & ſe termine au premier *ſi*, comme elle eſt imparfaite, ne commençant point par la fondamentale, nous l'appellerons l'octave X; & cette lettre X ſervira dans toute ſorte de tons, à déſigner les notes qui reſteront au bas du clavier au-deſſous de la premiere tonique.

Suppoſons que je veuille noter un air à la clef d'*ut*, c'eſt-à-dire, au ton d'*ut*

majeur, ou de *la* mineur; j'écris *ut* au haut de la page à la marge, & je le rends médiante ou tonique, ſuivant que j'y ajoute ou non la petite ligne horizontale.

Sachant ainſi quelle corde doit être la fondamentale du ton, il n'eſt plus queſtion que de trouver dans laquelle des cinq octaves roule davantage le Chant que j'ai à exprimer, & d'en écrire la lettre au commencement de la ligne ſur laquelle je place mes notes. Les deux eſpaces au-deſſus & au-deſſous repréſenteront les étages contigus, & ſerviront pour les notes qui peuvent excéder en haut ou en bas l'octave repréſentée par la lettre que j'ai miſe au commencement de la ligne. J'ai déjà remarqué que ſi le Chant ſe trouvoit aſſez bizarre pour paſſer cette étendue, on ſeroit toujours libre d'ajouter une ligne en haut ou en bas, ce qui peut quelquefois avoir lieu pour les inſtrumens.

Mais comme les octaves ſe comptent toujours d'une fondamentale à l'autre, & que ces fondamentales ſont différentes, ſuivant les différens tons où l'on eſt, les octaves ſe prennent auſſi ſur différens

rens degrés, & sont, tantôt plus hautes ou plus basses, suivant que leur fondamentale est éloignée du *C sol ut* naturel.

Pour représenter clairement cette mécanique, j'ai joint ici (*Voyez* la Planche) une table générale de tous les sons du clavier, ordonnés par rapport aux douze cordes du systême chromatique, prises successivement pour fondamentales.

On y voit d'une maniere simple & sensible le progrès des différens sons, par rapport au ton où l'on est. On verra aussi par l'explication suivante, comment elle facilite la pratique des instrumens, au point de n'en faire qu'un jeu, non-seulement par rapport aux instrumens à touches marquées, comme le Basson, le Hautbois, la Flûte, la Basse-de-Viole, & le Clavecin, mais encore à l'égard du Violon, du Violoncelle & de toute autre espece sans exception.

Cette table représente toute l'étendue du clavier, combiné sur les douze cordes : le clavier naturel, où l'*ut* conserve son nom propre, se trouve ici au sixieme rang marqué par une étoile à chaque extré-

mité, & c'eſt à ce rang que tous les autres doivent ſe rapporter, comme au terme commun de comparaiſon. On voit qu'il s'étend depuis le *fa* d'en-bas juſqu'à celui d'en-haut, à la diſtance de cinq octaves, qui font ce qu'on appelle le grand clavier.

J'ai déjà dit que l'intervalle compris depuis le premier 1 juſqu'au premier 7 qui le ſuit vers la droite, s'appelle A; que l'intervalle compris depuis le ſecond 1 juſqu'à l'autre 7, s'appelle l'octave B; l'autre, l'octave C, &c. juſqu'au cinquieme 1, où commence l'octave E, que je n'ai portée ici que juſqu'au *fa*. A l'égard des quatre notes qui ſont à la gauche du premier *ut*, j'ai dit encore qu'elles appartiennent à l'octave X, à laquelle je donne ainſi une lettre hors de rang, pour exprimer que cette octave n'eſt pas complete, parce qu'il faudroit, pour parvenir juſqu'à l'*ut*, deſcendre plus bas que le clavier ne le permet.

Mais ſi je ſuis dans un autre ton, comme, par exemple, à la clef de *re*, alors ce *re*, change de nom & devient *ut*,

c'eſt pourquoi l'octave A, compriſe depuis la premiere tonique juſqu'à ſa ſeptieme note, eſt d'un degré plus élevée que l'octave correſpondante du ton précédent, ce qu'il eſt aiſé de voir par la table, puiſque cet *ut* du troiſieme rang, c'eſt-à-dire, de la clef de *re*, correſpond au *re* de la clef naturelle d'*ut*, ſur lequel il tombe perpendiculairement, & par la même raiſon, l'octave X y a plus de notes que la même octave de la clef d'*ut*, parce que les octaves en s'élevant davantage, s'éloignent de la plus baſſe note du clavier.

Voilà pourquoi les octaves montent depuis la clef d'*ut* juſqu'à la clef de *mi* & deſcendent depuis la même clef d'*ut* juſqu'à celle de *fa*; car ce *fa* qui eſt la plus baſſe note du clavier, devient alors fondamentale, & commence, par conſéquent, la premiere octave A.

Tout ce qui eſt donc compris entre les deux premieres lignes obliques vers la gauche, eſt toujours de l'octave A, mais à différens degrés, ſuivant le ton où l'on eſt. La même touche, par exemple, ſera *ut* dans le ton majeur de *mi*,

re dans celui de *re*, *mi* dans celui d'*ut*, *fa* dans celui de *si*; *sol* dans celui de *la*, *la* dans celui de *sol*, *si* dans celui de *fa*. C'est toujours la même touche, parce que c'est la même colonne, & c'est la même octave, parce que cette colonne est renfermée entre les mêmes lignes obliques. Donnons un exemple de la façon d'exprimer le ton, l'octave & la touche sans équivoque. (*Voyez* la Pl. Exemple 11.)

Cet exemple est à la clef de *re*, il faut donc le rapporter au quatrieme rang, répondant à la même clef, l'octave B, marquée sur la ligne, montre que l'intervalle supérieur dans lequel commence le chant, répond à l'octave supérieure C : ainsi la note 3, marquée d'un *a* dans la table, est justement celle qui répond à la premiere de cet exemple. Ceci suffit pour faire entendre que dans chaque partie on doit mettre sur le commencement de la ligne, la lettre correspondante à l'octave, dans laquelle le chant de cette partie roule le plus, & que les espaces qui sont au-dessus & au-dessous, seront pour les octaves supérieure & inférieure.

Les lignes horizontales servent à séparer, de demi-ton en demi-ton, les différentes fondamentales, dont les noms sont écrits à la droite de la table.

Les lignes perpendiculaires montrent que toutes les notes traversées de la même ligne, ne sont toujours qu'une même touche, dont le nom naturel, si elle en a un, se trouve au sixieme rang, & les autres noms dans les autres rangs de la même colonne suivant les différens tons où l'on est. Ces lignes perpendiculaires sont de deux sortes; les unes noires, qui servent à montrer que les chiffres qu'elles joignent représentent une touche naturelle, & les autres ponctuées, qui sont pour les touches blanches ou altérées, de façon qu'en quelque ton que l'on soit, on peut connoître sur le champ, par le moyen de cette table, quelles sont les notes qu'il faut altérer pour exécuter dans ce ton-là.

Les clefs que vous voyez au commencement, servent à déterminer quelle note doit porter le nom d'*ut*, & à marquer le ton comme je l'ai déjà dit; il y en a cinq qui peuvent être doubles, parce

que le bémol de la supérieure marqué *b*, & le dièse de l'inférieure marqué *d*, produisent le même effet (*). Il ne sera pas mal cependant de s'en tenir aux dénominations que j'ai choisies, & qui, abstraction faite de toute autre raison, sont du moins préférables, parce qu'elles sont les plus usitées.

Il est encore aisé, par le moyen de cette table, de marquer précisément l'étendue de chaque partie, tant vocale qu'instrumentale, & la place qu'elle occupera dans ces différentes octaves suivant le ton où l'on sera.

Je suis convaincu qu'en suivant exactement les principes que je viens d'expliquer, il n'est point de Chant qu'on ne soit en état de solfier en très-peu de tems, & de trouver de même sur quelque instrument que ce soit, avec toute la facilité possible. Rappellons un peu en détail ce que j'ai dit sur cet article.

Au lieu de commencer d'abord à faire

(*) Ce n'est qu'en vertu du tempérament que la même touche peut servir de dièse à l'une & de bémol à l'autre, puisque d'ailleurs, personne n'ignore que la somme de deux demi-tons mineurs ne sauroit faire un ton.

exécuter machinalement des Airs à
Ecolier ; au lieu de lui faire toucher, t
tôt des dièses, tantôt des bémols, 1
qu'il puisse concevoir pourquoi il le f:
que le premier soin du Maître soit
lui faire connoître à fond tous les son
son instrument, par rapport aux différ
tons sur lesquels ils peuvent être pratiq

Pour cela, après lui avoir appris
noms naturels de toutes les touches
son instrument, il faut lui présenter
autre point de vue, & le rappeller à
principe général Il connoît déjà tous
sons de l'octave suivant l'échelle n
relle, il est question, à présent, de lu
faire faire l'analyse. Supposons-le de
un Clavecin. Le clavier est divis
soixante & une touches : on lui e:
que que ces touches prises success
ment, & sans distinction de blanche
de noires, expriment des sons qui,
gauche à droite, vont en s'élevant
demi-ton en demi-ton. Prenant la to
ut pour fondement de notre opérat
nous trouverons toutes les autres
l'échelle naturelle, disposées à son é
de la maniere suivante.

La deuxieme note, *re*, à un ton d'intervalle vers la droite, c'eſt-à-dire, qu'il faut laiſſer une touche intermédiaire entre l'*ut* & le *re*, pour la diviſion des deux demi-tons.

La troiſieme, *mi*, à un autre ton du *re* & à deux tons de l'*ut*, de ſorte qu'entre le *re* & le *mi*, il faut encore une touche intermédiaire.

La quatrieme, *fa*, à un demi-ton du *mi* & à deux tons & demi de l'*ut* : par conſéquent, le *fa* eſt la touche qui ſuit le *mi* immédiatement, ſans en laiſſer aucune entre-deux.

La cinquieme, *ſol*, à un ton du *fa*, & à trois tons & demi de l'*ut*; il faut laiſſer une touche intermédiaire.

La ſixieme, *la*, à un ton du *ſol*, & à quatre tons & demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire.

La ſeptieme, *ſi*, à un ton du *la*, & c inq tons & demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire.

La huitieme, *ut* d'en-haut, à demiton du *ſi*, & à ſix tons du premier *ut* dont elle eſt l'octave, par conſéquent le

ſi eſt contigu à l'*ut* qui le ſuit, ſans touche intermédiaire.

En continuant ainſi tout le long du clavier, on n'y trouvera que la replique des mêmes intervalles, & l'Ecolier ſe les rendra aiſément familiers, de même que les chiffres qui les expriment & qui marquent leur diſtance de l'*ut* fondamental. On lui fera remarquer qu'il y a une touche intermédiaire entre chaque degré de l'octave, excepté entre le *mi* & le *fa*, & entre le *ſi* & l'*ut* d'en-haut, où l'on trouve deux intervalles de demi-ton chacun, qui ont leur poſition fixe dans l'échelle.

On obſervera auſſi qu'à la clef d'*ut* toutes les touches noires ſont juſtement celles qu'il faut prendre, & que toutes les blanches ſont les intermédiaires qu'il faut laiſſer. On ne cherchera point à lui faire trouver du myſtere dans cette diſtribution, & l'on lui dira ſeulement que comme le clavier ſeroit trop étendu ou les touches trop petites, ſi elles étoient toutes uniformes, & que d'ailleurs la clef d'*ut* eſt la plus uſitée dans la Muſique, on a, pour plus de commodité,

rejetté hors des intervalles les touches blanches, qui n'y sont que de peu d'usage. On se gardera bien aussi d'affecter un air savant en lui parlant des tons & des demi-tons majeurs & mineurs, des comma, du tempérament; tout cela est absolument inutile à la pratique, du moins pour ce tems-là; en un mot, pour peu qu'un Maître ait d'esprit & qu'il possede son Art, il a tant d'occasions de briller en instruisant, qu'il est inexcusable quand sa vanité est à pure perte pour le Disciple.

Quand on trouvera que l'Ecolier possede assez bien son clavier naturel, on commencera alors à le lui faire transposer sur d'autres clefs, en choisissant d'abord celles où les sons naturels sont les moins altérés. Prenons, par exemple, la clef de *sol*.

Ce mot *sol*, direz-vous à l'Ecolier, écrit ainsi à la marge, signifie qu'il faut transporter au *sol* & à son octave le nom & toutes les propriétés de l'*ut* & de la gamme naturelle. Ensuite, après l'avoir exhorté à se rappeller la disposition des tons de cette gamme, vous l'inviterez à l'appliquer dans le même ordre au *sol*

considéré comme fondamentale, c'est-à-dire, comme un *ut*; d'abord, il sera question de trouver le *re*; si l'Ecolier est bien conduit, il le trouvera de lui-même, & touchera le *la* naturel, qui est précisément par rapport au *sol* dans la même situation que le *re* par rapport à l'*ut*; pour trouver le *mi*, il touchera le *si*; pour trouver le *fa* il touchera l'*ut*, & vous lui ferez remarquer qu'effectivement ces deux dernieres touches donnent un demi-ton d'intervalle intermédiaire, de même que le *mi* & le *fa* dans l'échelle naturelle. En poursuivant de même, il touchera le *re* pour le *sol*, & le *mi* pour le *la*. Jusqu'ici il n'aura trouvé que des touches naturelles pour exprimer dans l'octave *sol* l'échelle de l'octave *ut*; de sorte que si vous poursuivez, & que vous demandiez le *si* sans rien ajouter, il est presque immanquable qu'il touchera le *fa* naturel: alors vous l'arrêterez-là, & vous lui demanderez s'il ne se souvient pas qu'entre le *la* & le *si* naturel, il a trouvé un intervalle d'un ton & une touche intermédiaire: vous lui montrerez en même tems cet intervalle à la clef d'*ut*, & revenant

par cette méthode, doit ſavoir à fond ſon clavier ſur tous les tons dans moins de trois mois; donnons-lui en ſix, au bout deſquels nous partirons de-là pour le mettre à l'exécution, & je ſoutiens que s'il a d'ailleurs quelque connoiſſance des mouvemens, il jouera dès-lors à livre ouvert les airs notés par mes caracteres, ceux, du moins, qui ne demanderont pas une grande habitude dans le doigter. Qu'il mette ſix autres mois à ſe perfectionner la main & l'oreille, ſoit pour l'harmonie, ſoit pour la meſure; & voilà dans l'eſpace d'un an un Muſicien du premier ordre, pratiquant également toutes les clefs, connoiſſant les modes & tous les tons, toutes les cordes qui leur ſont propres, toute la ſuite de la modulation, & tranſpoſant toute piece de Muſique dans toutes ſortes de tons avec la plus parfaite facilité.

C'eſt ce qui me paroît découler évidemment de la pratique de mon ſyſtême, & que je ſuis prêt de confirmer, non-ſeulement par des preuves de raiſonnement, mais par l'expérience, aux yeux de quiconque en voudra voir l'effet.

Au reste, ce que j'ai dit du Clavecin s'applique de même à tout autre instrument, avec quelques légeres différences par rapport aux instrumens à manche, qui naissent des différentes altérations propres à chaque ton : comme je n'écris ici que pour les Maîtres à qui cela est connu, je n'en dirai que ce qui est absolument nécessaire, pour mettre dans son jour une objection qu'on pourroit m'opposer, & pour en donner la solution.

C'est un fait d'expérience que les différens tons de la Musique ont tous certain caractere qui leur est propre & qui les distingue chacun en particulier. L'*A mi la* majeur, par exemple, est brillant; l'*F ut fa* est majestueux; le *si* bémol majeur est tragique; le *fa* mineur est triste; l'*ut* mineur est tendre; & tous les autres tons ont de même, par préférence, je ne sais quelle aptitude à exciter tel ou tel sentiment, dont les habiles Maîtres savent bien se prévaloir. Or, puisque la modulation est la même dans tous les tons majeurs, pourquoi un ton majeur exciteroit-il une passion plutôt qu'un autre ton majeur? Pourquoi le même passage

du *re* au *fa* produit-il des effets différens, quand il est pris sur différentes fondamentales, puisque le rapport demeure le même? Pourquoi cet air joué en *A mi la* ne rend-il plus cette expression qu'il avoit en *G re sol*? Il n'est pas possible d'attribuer cette différence au changement de fondamentale; puisque, comme je l'ai dit, chacune de ces fondamentales, prise séparément, n'a rien en elle qui puisse exciter d'autre sentiment que celui du son haut ou bas qu'elle fait entendre: ce n'est point proprement par les sons que nous sommes touchés: c'est par les rapports qu'ils ont entr'eux, & c'est uniquement par le choix de ces rapports charmans, qu'une belle composition peut émouvoir le cœur en flattant l'oreille. Or, si le rapport d'un *ut* à un *sol*, ou d'un *re* à un *la* est le même dans tous les tons, pourquoi produit-il différens effets?

Peut-être trouveroit-on des Musiciens embarrassés d'en expliquer la raison; & elle seroit, en effet, très-inexplicable, si l'on admettoit à la rigueur cette identité de rapport dans les sons exprimés par les mêmes noms, & représentés par les intervalles sur tous les tons.

Mais ces rapports ont entr'eux de légeres différences, suivant les cordes sur lesquelles ils sont pris, & ce sont ces différences, si petites en apparence, qui causent dans la Musique cette variété d'expressions sensible à toute oreille délicate, & sensible à tel point, qu'il est peu de Musicien, qui en écoutant un concert, ne connoisse en quel ton l'on exécute actuellement.

Comparons, par exemple, le *C sol ut* mineur, & le *D la re*. Voilà deux modes mineurs desquels tous les sons sont exprimés par les mêmes intervalles & par les mêmes noms, chacun relativement à sa tonique : cependant l'affection n'est point la même, & il est incontestable que le *C sol ut* est plus touchant que le *D la re*. Pour en trouver la raison, il faut entrer dans une recherche assez longue dont voici à-peu-près le résultat. L'intervalle qui se trouve entre la tonique *re* & sa seconde note, est un peu plus petit que celui qui se trouve entre la tonique du *C sol ut* & sa seconde note ; au contraire, le demi-ton qui se trouve entre la seconde note & la mé-

diante du *D la re*, eſt un peu plus grand que celui qui eſt entre la ſeconde note & la médiante du *C ſol ut*; de ſorte que la tierce mineure reſtant à peu-près égale de part & d'autre, elle eſt partagée dans le *C ſol ut* en deux intervalles un peu plus inégaux que dans le *D la re*, ce qui rend l'intervalle du demi-ton plus petit de la même quantité dont celui du ton eſt plus grand.

On trouve auſſi, par l'accord ordinaire du Clavecin, le demi-ton compris entre le *ſol* naturel & le *la* bémol, un peu plus petit que celui qui eſt entre le *la* & le *ſi* bémol. Or plus les deux ſons qui forment un demi-ton ſe rapprochent, & plus le paſſage eſt tendre & touchant, c'eſt l'expérience qui nous l'apprend, & c'eſt, je crois, la véritable raiſon pour laquelle le mode mineur du *C ſol ut* nous attendrit plus que celui du *D la re*; que ſi, cependant, la diminution vient juſqu'à cauſer de l'altération à l'harmonie, & jetter de la dureté dans le Chant, alors le ſentiment ſe change en triſteſſe, & c'eſt l'effet que nous éprouvons dans l'*F ut fa* mineur.

En continuant nos recherches dans ce goût-là, peut-être parviendrions-nous à-peu-près à trouver par ces différences légeres qui subsistent dans les rapports des sons & des intervalles, les raisons des différens sentimens excités par les divers tons de la Musique. Mais si l'on vouloit aussi trouver la cause de ces différences, il faudroit entrer pour cela dans un détail dont mon sujet me dispense, & qu'on trouvera suffisamment expliqué dans les ouvrages de Monsieur Rameau. Je me contenterai de dire ici en général que, comme il a fallu pour éviter de multiplier les sons, faire servir les mêmes à plusieurs usages, on n'a pu y réussir qu'en les altérant un peu, ce qui fait qu'eu égard à leurs différens rapports, ils perdent quelque chose de la justesse qu'ils devroient avoir. Le *mi*, par exemple, considéré comme tierce majeure d'*ut*, n'est point, à la rigueur, le même *mi* qui doit faire la quinte du *la*; la différence est petite, à la vérité, mais enfin elle existe, & pour la faire évanouir il a fallu tempérer un peu cette quinte : par ce moyen on n'a employé

que le même ſon pour ces deux uſages : mais de-là vient auſſi que le ton du *re* au *mi* n'eſt pas de la même eſpece que celui de l'*ut* au *re*, & ainſi des autres.

On pourroit donc me reprocher que j'anéantis ces différences par mes nouveaux ſignes, & que, par-là même, je détruis cette variété d'expreſſion ſi avantageuſe dans la Muſique. J'ai bien des choſes à répondre à tout cela.

En premier lieu ; le tempérament eſt un vrai défaut ; c'eſt une altération que l'art a cauſée à l'harmonie, faute d'avoir pu mieux faire. Les harmoniques d'une corde ne nous donnent point de quinte tempérée, & la mécanique du tempérament introduit dans la modulation des tons ſi durs, par exemple, le *re* & le *ſol* dièſes, qu'ils ne ſont pas ſupportables à l'oreille. Ce ne ſeroit donc pas une faute que d'éviter ce défaut, & ſurtout dans les caracteres de la Muſique, qui, ne participant pas au vice de l'inſtrument, devroient, du moins par leur ſignification, conſerver toute la pureté de l'harmonie.

De plus ; les altérations caufées par les différens tons, ne font point pratiquées par les voix ; l'on n'entonne point, par exemple, l'intervalle 45, autrement que l'on entonneroit celui-ci 56, quoique cet intervalle ne foit pas tout-à-fait le même, & l'on module en chantant avec la même juftefle dans tous les tons malgré les altérations particulieres que l'imperfection des inftrumens introduit dans ces différens tons, & à laquelle la voix ne fe conforme jamais, à moins qu'elle n'y foit contrainte par l'uniffon des inftrumens.

La nature nous apprend à moduler fur tous les tons, précifément dans toute la juftefle des intervalles ; les voix conduites par elle le pratiquent exactement. Faut-il nous éloigner de ce qu'elle prefcrit pour nous affujettir à une pratique défectueufe, & faut-il facrifier, non pas à l'avantage, mais au vice des inftrumens, l'expreffion naturelle du plus parfait de tous ? C'eft ici qu'on doit fe rappeller tout ce que j'ai dit ci-devant fur la génération des fons, & c'eft par-là qu'on fe convaincra que l'ufage de mes fignes n'eft qu'une ex-

preſſion très-fidelle & très-exacte des opérations de la nature.

En ſecond lieu; dans les plus conſidérables inſtrumens, comme l'Orgue, le Clavecin & la Viole, les touches étant fixées, les altérations différentes de chaque ton dépendent uniquement de l'accord, & elles ſont également pratiquées par ceux qui en jouent, quoiqu'ils n'y penſent point. Il en eſt de même des Flûtes, des Hautbois, Baſſons & autres inſtrumens à trous, les diſpoſitions des doigts ſont fixées pour chaque ſon, & le ſeront de même par mes caracteres; ſans que les Ecoliers pratiquent moins le tempérament pour n'en pas connoître l'expreſſion.

D'ailleurs, on ne ſauroit me faire là-deſſus aucune difficulté qui n'attaque en même tems la Muſique ordinaire, dans laquelle bien loin que les petites différences des intervalles de même eſpece ſoient indiquées par quelque marque, les différences ſpécifiques ne le ſont même pas, puiſque les tierces ou les ſixtes, majeures & mineures, ſont exprimées par les mêmes intervalles & les mêmes poſi-

tions; au lieu que dans mon systême les différens chiffres employés dans les intervalles de même dénomination, font du moins connoître s'ils sont majeurs ou mineurs.

Enfin, pour trancher tout d'un coup toute cette difficulté, c'est au Maître & à l'oreille à conduire l'Ecolier dans la pratique des différens tons & des altérations qui leur sont propres: la Musique ordinaire ne donne point de regles pour cette pratique que je ne puisse appliquer à la mienne avec encore plus d'avantage, & les doigts de l'Ecolier seront bien plus heureusement conduits en lui faisant pratiquer sur son Violon les intervalles, avec les altérations qui leur sont propres dans chaque ton, en avançant ou reculant un peu le doigt, que par cette foule de dièses & de bémols qui, faisant de plus petits intervalles entr'eux, & ne contribuant point à former l'oreille, troublent l'Ecolier par des différences qui lui sont long-tems insensibles.

Si la perfection d'un systême de Musique consistoit à y pouvoir exprimer une plus grande quantité de sons, il

ſeroit aiſé en adoptant celui de M. Sauveur, de diviſer toute l'étendue d'une ſeule octave en 3010 décamérides ou intervalles égaux, dont les ſons feroient repréſentés par des notes différemment figurées ; mais de quoi ſerviroient tous ces caracteres, puiſque la diverſité des ſons qu'ils exprimeroient ne ſeroit non plus à la portée de nos oreilles, qu'à celle des organes de notre voix ? Il n'eſt donc pas moins inutile qu'on apprenne à diſtinguer l'*ut* double dièſe, du *re* naturel, dès que nous ſommes contraints de le pratiquer ſur ce même *re*, & qu'on ne ſe trouvera jamais dans le cas d'exprimer en note la différence qui doit s'y trouver, parce que ces deux ſons ne peuvent être relatifs à la même modulation.

Tenons pour une maxime certaine que tous les ſons d'un mode doivent toujours être conſidérés, par le rapport qu'ils ont avec la fondamentale de ce mode-là, qu'ainſi les intervalles correſpondans devroient être parfaitement égaux dans tous les tons de même eſpece ; auſſi les conſidere-t-on comme tels dans la compoſition, & s'ils ne le ſont pas à la rigueur

rigueur dans la pratique, les Facteurs épuisent du moins toute leur habileté dans l'accord, pour en rendre la différence insensible.

Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre davantage sur cet article : si de l'aveu de la plus savante Académie de l'Europe mon systême a des avantages marqués par-dessus la méthode ordinaire pour la Musique vocale, il me semble que ces avantages sont bien plus considérables dans la partie instrumentale, du moins, j'exposerai les raisons que j'ai de le croire ainsi; c'est à l'expérience à confirmer leur solidité. Les Musiciens ne manqueront pas de se récrier, & de dire qu'ils exécutent avec la plus grande facilité, par la *méthode* ordinaire, & qu'ils font de leurs instrumens tout ce qu'on en peut faire par quelque méthode que ce soit. D'accord; je les admire en ce point, & il ne semble pas en effet qu'on puisse pousser l'exécution à un plus haut degré de perfection que celui où elle est aujourd'hui : mais enfin quand on leur fera voir qu'avec moins de tems & de peine on peut parvenir plus surement à cette

Musique. G

même perfection, peut-être feront-ils contraints de convenir que les prodiges qu'ils operent, ne font pas tellement inféparables des barres, des noires & des croches, qu'on n'y puiffe arriver par d'autres chemins. Proprement, j'entreprends de leur prouver qu'ils ont encore plus de mérite qu'ils ne penfoient, puifqu'ils fuppléent par la force de leurs talens aux défauts de la méthode dont ils fe fervent.

Si l'on a bien compris la partie de mon fyftême que je viens d'expliquer, on fentira qu'elle donne une méthode générale pour exprimer fans exception tous les fons ufités dans la Mufique, non pas, à la vérité, d'une maniere abfolue, mais relativement à un fon fondamental déterminé; ce qui produit un avantage confidérable en vous rendant toujours préfent le ton de la piece & la fuite de la modulation. Il me refte maintenant à donner une autre méthode encore plus facile, pour pouvoir noter tous ces mêmes fons, de la même maniere, fur un rang horizontal, fans avoir jamais befoin de lignes ni d'intervalles pour exprimer les différentes octaves.

Pour y suppléer donc, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire, du point ; & voici comment je le mets en usage. Si je sors de l'octave par laquelle j'ai commencé pour faire une note dans l'étendue de l'octave supérieure, & qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon octave, & ce point une fois placé, c'est un avis que non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront, sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette octave supérieure où je suis entré. Par exemple,

Ut   c 1 3 5 1̇ 3 5

Le point que vous voyez sur le second *ut* marque que vous entrez-là dans l'octave au-dessus de celle où vous avez commencé, & que par conséquent le 3 & le 5 qui suivent sont aussi de cette même octave supérieure & ne sont point les mêmes que vous aviez entonnés auparavant.

Au contraire ; si je veux sortir de l'octave où je me trouve pour passer à celle

qui eſt au-deſſous, alors je mets le point ſous la note par laquelle j'y entre.

Ut d 5 3 1 5 3 1

Ainſi ce premier 5 étant le même que le dernier de l'exemple précédent, par le point que vous voyez ici ſous le ſecond 5, vous êtes averti que vous ſortez de l'octave où vous étiez monté, pour rentrer dans celle par où vous aviez commencé précédemment.

En un mot : quand le point eſt ſur la note vous paſſez dans l'octave ſupérieure, s'il eſt au-deſſous vous paſſez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou deſcendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou ſucceſſivement, la regle eſt toujours générale & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-deſſous ou au-deſſus que vous avez d'octaves à deſcendre ou à monter.

Ce n'eſt pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou vous deſcendiez d'une octave : mais à chaque point vous entrez dans une octave différente, dans un autre étage, ſoit en montant, ſoit en deſcen-

dant, par rapport au ſon fondamental *ut*, lequel ainſi ſe trouve bien de la même octave en deſcendant diatoniquement, mais non pas en montant : le point, dans cette façon de noter, équivaut aux lignes & aux intervalles de la précédente ; tout ce qui eſt dans la même poſition appartient au même point, & vous n'avez beſoin d'un autre point que lorſque vous paſſez dans une autre poſition, c'eſt-à-dire, dans une autre octave. Sur quoi il faut remarquer que je ne me ſers de ce mot d'octave qu'abuſivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement l'étendue que je déſigne par ce mot n'eſt remplie que d'un étage de ſept notes, l'*ut* d'en-haut n'y étant pas compris.

Voici une ſuite de notes qu'il ſera aiſé de ſolfier par les regles que je viens d'établir.

Sol d 1712315456751 7654324217653 4

d 5 5 1.

Et voici (V. Pl. Ex. 12.) le même exemple noté ſuivant la premiere méthode.

Dans une longue ſuite de Chant, quoique les points vous conduiſent toujours très-juſte, ils ne vous font pourtant connoître l'octave où vous vous trouvez, que relativement à ce qui a précédé; c'eſt pourquoi, afin de ſavoir préciſément l'endroit du clavier où vous êtes, il faudroit aller en remontant juſqu'à la lettre qui eſt au commencement de l'air, opération exacte, à la vérité, mais d'ailleurs un peu trop longue. Pour m'en diſpenſer, je mets au commencement de chaque ligne la lettre de l'octave où ſe trouve, non pas la premiere note de cette ligne, mais la derniere de la ligne précédente, & cela afin que la regle des points n'ait pas d'exception.

EXEMPLE.

Fa d 171234567515253143217655464

e 42756451.

L'*e* que j'ai mis au commencement de la ſeconde ligne marque que le *fa* qui finit la premiere eſt de la cinquieme octave, de laquelle je ſors pour rentrer dans la quatrieme *d* par le point que vous voyez

au-dessous du *si* de cette seconde ligne.

Rien n'est plus aisé que de trouver cette lettre correspondante à la derniere note d'une ligne, & en voici la méthode.

Comptez tous les points qui sont au-dessus des notes de cette ligne : comptez aussi ceux qui sont au-dessous, s'ils sont égaux en nombre avec les premiers, c'est une preuve que la derniere note de la ligne est dans la même octave que la premiere, & c'est le cas du premier exemple de la pénultieme page, où après avoir trouvé trois points dessus & autant dessous, vous concluez qu'ils se détruisent les uns les autres, & que par conséquent la derniere note *fa* de la ligne est de la même octave *d* que la premiere note *ut* de la même ligne, ce qui est toujours vrai de quelque maniere que les points soient rangés, pourvu qu'il y en ait autant dessus que dessous.

S'ils ne sont pas égaux en nombre, prenez leur différence : comptez depuis la lettre qui est au commencement de la ligne & reculez d'autant de lettres vers l'*a*, si l'excès est au-dessous ; ou s'il est au-dessus, avancez au contraire d'autant

de lettres dans l'Alphabet, que cette différence contient d'unités, & vous aurez exactement la lettre correſpondante à la derniere note.

EXEMPLE.

Ut c 6367121761512343213656731

e 271675614321562176334455671

d 2756.

Dans la premiere ligne de cet exemple, qui commence à l'étage *c*, vous avez deux points au-deſſous & quatre au-deſſus ; par conſéquent deux d'excès, pour leſquels il faut ajouter à la lettre *c* autant de lettres, ſuivant l'ordre de l'Alphabet, & vous aurez la lettre *e* correſpondante à la derniere note de la même ligne.

Dans la ſeconde ligne vous avez au contraire un point d'excès au-deſſous, c'eſt-à-dire qu'il faut depuis la lettre *e*, qui eſt au commencement de la ligne, reculer d'une lettre vers l'*a*, & vous aurez *d* pour la lettre correſpondante à la derniere note de la ſeconde ligne.

Il faut de même obſerver de mettre la lettre de l'octave après chaque premiere & derniere note des repriſes & des rondeaux, afin qu'en partant de-là on ſache toujours ſurement ſi l'on doit monter ou deſcendre, pour reprendre ou pour recommencer. Tout cela s'éclaircira mieux par l'exemple ſuivant dans lequel cette marque 𝄋 eſt un ſigne de repriſe.

Mi c 3457123432143217625b 𝄋 5c55.

b 𝄋 6446275125 71c.

La lettre *b* que vous voyez après la derniere note de la premiere partie, vous apprend qu'il faut monter d'une ſixte pour revenir au *mi* du commencement, puiſqu'il eſt de l'octave ſupérieure *c*, & la lettre *c* que vous voyez également après la premiere & la derniere note de la ſeconde partie, vous apprend qu'elles ſont toutes deux de la même octave, & qu'il faut par conſéquent monter d'une quinte, pour revenir de la finale à la repriſe.

Ces obſervations ſont fort ſimples & fort aiſées à retenir. Il faut avouer cependant que la méthode des points a

quelques avantages de moins que celle de la poſition d'étage en étage que j'ai enſeignée la premiere, & qui n'a jamais beſoin de toutes ces différences de lettres : l'une & l'autre ont pourtant leur commodité, & comme elles s'apprennent par les mêmes regles & qu'on peut les ſavoir toutes deux enſemble, avec la même facilité qu'on a pour en apprendre une ſéparément, on les pratiquera chacune dans les occaſions où elle paroîtra plus convenable. Par exemple, rien ne ſera ſi commode que la méthode des points pour ajouter l'air à des paroles déjà écrites, pour noter des petits airs, des morceaux détachés, & ceux qu'on veut envoyer en Province, & en général pour la Muſique vocale. D'un autre côté la méthode de poſition ſervira pour les partitions & les grandes pieces de Muſique, pour la Muſique inſtrumentale, & ſur-tout pour commencer les Ecoliers, parce que la mécanique en eſt encore plus ſenſible que de l'autre maniere, & qu'en partant de celle-ci déjà connue, l'autre ſe conçoit du premier inſtant. Les Compoſiteurs s'en ſerviront

aussi par préférence à cause de la distinction oculaire des différentes octaves. Ils sentiront en la pratiquant toute l'étendue de ses avantages, que j'ose dire tels pour l'évidence de l'harmonie, que, quand ma méthode n'auroit nul cours dans la pratique, il n'est point de Compositeur qui ne dût l'employer pour son usage particulier & pour l'instruction de ses éleves.

Voilà ce que j'avois à dire sur la premiere partie de mon systême qui regarde l'expression des sons; passons à la seconde qui traite de leurs durées.

L'article dont je viens de parler n'est pas, à beaucoup près aussi difficile que celui-ci, du moins dans la pratique qui n'admet qu'un certain nombre de sons, dont les rapports sont fixés, & à-peu-près les mêmes dans tous les tons, au lieu que les différences qu'on peut introduire dans leurs durées peuvent varier presque à l'infini.

Il y a beaucoup d'apparence que l'établissement de la quantité dans la Musique a d'abord été relatif à celle du langage, c'est-à-dire, qu'on faisoit passer plus vîte les sons par lesquels on exprimoit les

syllabes breves, & durer un peu plus long-tems ceux qu'on adaptoit aux longues. On poussa bientôt les choses plus loin, & l'on établit à l'imitation de la Poésie une certaine régularité dans la durée des sons, par laquelle on les assujettissoit à des retours uniformes qu'on s'avisa de mesurer par des mouvemens égaux de la main ou du pied ; & d'où, à cause de cela, ils prirent le nom de mesures. L'analogie est visible à cet égard entre la Musique & la Poésie. Les vers sont relatifs aux mesures, les pieds aux tems, & les syllabes aux notes. Ce n'est pas assurément donner dans des absurdités, que de trouver des rapports aussi naturels, pourvu qu'on n'aille pas, comme le P. Souhaitti, appliquer à l'une les signes de l'autre, & à cause de ce qu'elles ont de semblable, confondre ce qu'elles ont de différent.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner en Physicien d'où naît cette égalité merveilleuse que nous éprouvons dans nos mouvemens, quand nous battons la mesure ; pas un tems qui passe l'autre ; pas la moindre différence dans leur durée successive,

ſans que nous ayons d'autre regle que notre oreille pour la déterminer : il y a lieu de conjecturer qu'un effet auſſi ſingulier part du même principe qui nous fait entonner naturellement toutes les conſonnances. Quoi qu'il en ſoit, il eſt clair que nous avons un ſentiment ſûr pour juger du rapport des mouvemens, tout comme de celui des ſons, & des organes toujours prêts à exprimer les uns & les autres, ſelon les mêmes rapports, & il me ſuffit, pour ce que j'ai à dire, de remarquer le fait ſans en rechercher la cauſe.

Les Muſiciens font de grandes diſtinctions dans ces mouvemens, non-ſeulement quant aux divers degrés de vîteſſe qu'ils peuvent avoir, mais auſſi quant au genre même de la meſure, & tout cela n'eſt qu'une ſuite du mauvais principe par lequel ils ont fixé les différentes durées des ſons : car pour trouver le rapport des uns aux autres, il a fallu établir un terme de comparaiſon, & il leur a plû de choiſir pour ce terme une certaine quantité de durée qu'ils ont déterminée par une figure ronde ; ils ont

enſuite imaginé des notes de pluſieurs autres figures, dont la valeur eſt fixée, par rapport à cette ronde, en proportion ſous-double. Cette diviſion ſeroit aſſez ſupportable, quoi qu'il s'en faille de beaucoup qu'elle n'ait l'univerſalité néceſſaire, ſi le terme de comparaiſon, c'eſt-à-dire, ſi la durée de la ronde étoit quelque choſe d'un peu moins vague : mais la ronde va tantôt plus vîte, tantôt plus lentement, ſuivant le mouvement de la meſure où l'on l'emploie, & l'on ne doit pas ſe flatter de donner quelque choſe de plus précis, en diſant qu'une ronde eſt toujours l'expreſſion de la durée d'une meſure à quatre, puiſqu'outre que la durée même de cette meſure n'a rien de déterminé, on voit communément en Italie, des meſures à quatre & à deux contenir deux & quelquefois quatre rondes.

C'eſt pourtant ce qu'on ſuppoſe dans les chiffres des meſures doubles; le chiffre inférieur marque le nombre de notes d'une certaine valeur contenues dans une meſure à quatre tems, & le chiffre ſupérieur marque combien il faut de ces mêmes notes pour remplir une meſure de

l'air que l'on va noter : mais pourquoi ce rapport de tant de différentes mesures à celle de quatre tems qui leur est si peu semblable, ou pourquoi ce rapport de tant de différentes notes à une ronde dont la durée est si peu déterminée ?

On diroit que les inventeurs de la Musique ont pris à tâche de faire tout le contraire de ce qu'il falloit : d'un côté, ils ont négligé la distinction du son fondamental, indiqué par la nature, & si nécessaire pour servir de terme commun au rapport de tous les autres ; & de l'autre, ils ont voulu établir une durée absolue & fondamentale, sans pouvoir en déterminer la valeur.

Faut-il s'étonner si l'erreur du principe a tant causé de défauts dans les conséquences ; défauts essentiels à la pratique & tous propres à retarder long-tems les progrès des Ecoliers.

Les Musiciens reconnoissent au moins quatorze mesures différentes, dont voici les signes. 2, 3, C,

$\frac{6}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, [illegible]/4, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{3}{2}$.

Or si ces signes sont institués pour dé-

terminer autant de mouvemens différens en espece, il y en a beaucoup trop, & s'ils le sont, outre cela, pour exprimer les différens degrés de vîtesse de ces mouvemens, il n'y en a pas assez. D'ailleurs, pourquoi se tourmenter si fort pour établir des signes qui ne servent à rien, puisqu'indépendamment du genre de la mesure, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air, qui détermine l'espece & le degré du mouvement.

Cependant, on ne sauroit contester que la diversité de ces mesures ne brouille les commençans, pendant un tems infini, & que tout cela ne naisse de la fantaisie qu'on a de les vouloir rapporter à la mesure à quatre tems, ou d'en vouloir rapporter les notes à la valeur de la ronde.

Donner aux mouvemens & aux notes des rapports entiérement étrangers à la mesure où l'on les emploie, c'est proprement leur donner des valeurs absolues, en conservant l'embarras des relations; aussi voit-on suivre de-là des équivoques terribles qui sont autant de piéges à la précision de la Musique & au goût

du Muſicien. En effet, n'eſt-il pas évident qu'en déterminant la durée des rondes, blanches, noires, croches, &c. non par la qualité de la meſure où elles ſe rencontrent, mais par celle de la note même, vous trouvez à tout moment la relation en oppoſition avec le ſens propre. De-là vient, par exemple, qu'une blanche dans une certaine meſure, paſſera beaucoup plus vîte qu'une noire dans une autre, laquelle noire ne vaut cependant que la moitié de cette blanche, & de-là vient encore que les Muſiciens de Province, trompés par ces faux rapports, donnent ſouvent aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant ſcrupuleuſement à cette fauſſe relation, tandis qu'il faudra quelquefois paſſer une meſure à trois tems ſimples plus vîte qu'une autre à trois huit, ce qui dépend du caprice des Compoſiteurs, & dont les Opéra préſentent des exemples à chaque inſtant.

Il y auroit ſur ce point bien d'autres remarques à faire auxquelles je ne m'arrêterai pas. Quand on a imaginé, par exemple, la diviſion ſous-double des no-

tes, telle qu'elle eſt établie, apparemment qu'on n'a pas prévu tous les cas, ou bien l'on n'a pu les embraſſer tous dans une regle générale; ainſi, quand il eſt queſtion de faire la diviſion d'une note ou d'un tems en trois parties égales, dans une meſure à deux, à trois, ou à quatre, il faut néceſſairement que le Muſicien le devine, ou bien qu'on l'en avertiſſe par un ſigne étranger qui fait exception à la regle.

C'eſt en examinant les progrès de la Muſique que nous pourrons trouver le remede à ces défauts. Il y a deux cents ans que cet Art étoit encore extrêmement groſſier. Les rondes & les blanches étoient preſque les ſeules notes qui y fuſſent employées, & l'on ne regardoit une croche qu'avec frayeur. Une Muſique auſſi ſimple n'amenoit pas de grandes difficultés dans la pratique, & cela faiſoit qu'on ne prenoit pas non plus grand ſoin pour lui donner de la préciſion dans les ſignes; on négligeoit la ſéparation des meſures, & l'on ſe contentoit de les exprimer par la figure des notes. A meſure que l'Art ſe perfectionna & que les difficultés aug-

menterent, on s'apperçut de l'embarras qu'il y avoit, dans une grande diversité de notes, de faire la distinction des mesures, & l'on commença à les séparer par des lignes perpendiculaires; on se mit ensuite à lier les croches pour faciliter les tems, & l'on s'en trouva si bien, que, depuis lors, les caracteres de la Musique sont toujours restés à-peu-près dans le même état.

Une partie des inconvéniens subsiste pourtant encore, la distinction des tems n'est pas toujours trop bien observée dans la Musique instrumentale, & n'a point lieu du tout dans le vocal: il arrive de-là qu'au milieu d'une grande mesure, l'écolier ne sait où il en est, sur-tout lorsqu'il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

Une réflexion toute simple sur l'usage des lignes perpendiculaires pour la séparation des mesures, nous fournira un moyen assuré d'anéantir ces inconvéniens. Toutes les notes qui sont renfermées entre deux de ces lignes dont je viens de parler, font justement la valeur d'une

mesure : qu'elles soient en grande ou petite quantité, cela n'intéresse en rien la durée de cette mesure qui est toujours la même; seulement se divise-t-elle en parties égales ou inégales, selon la valeur & le nombre des notes qu'elle renferme : mais enfin sans connoître précisément le nombre de ces notes ni la valeur de chacune d'elles, on sait certainement qu'elles forment toutes ensemble une durée égale à celle de la mesure où elles se trouvent.

Séparons les tems par des virgules, comme nous séparons les mesures par des lignes, & raisonnons sur chacun de ces tems de la même maniere que nous raisonnons sur chaque mesure : nous aurons un principe universel pour la durée & la quantité des notes, qui nous dispensera d'inventer de nouveaux signes pour la déterminer, & qui nous mettra à portée de diminuer de beaucoup le nombre des différentes mesures usitées dans la Musique, sans rien ôter à la variété des mouvemens.

Quand une note seule est renfermée entre les deux lignes d'une mesure, c'est un signe que cette note remplit tous les tems de cette mesure & doit durer au-

tant qu'elle : dans ce cas, la ſéparation des tems ſeroit inutile, on n'a qu'à ſoutenir le même ſon pendant toute la meſure. Quand la meſure eſt diviſée en autant de notes égales qu'elle contient de tems, on pourroit encore ſe diſpenſer de les ſéparer, chaque note marque un tems, & chaque tems eſt rempli par une note; mais dans le cas que la meſure ſoit chargée de notes d'inégales valeurs, alors il faut néceſſairement pratiquer la ſéparation des tems par des virgules, & nous la pratiquerons même dans le cas précédent, pour conſerver dans nos ſignes la plus parfaite uniformité.

Chaque tems compris entre deux virgules, ou entre une virgule & une ligne perpendiculaire, renferme une note ou pluſieurs. S'il ne contient qu'une note, on conçoit qu'elle remplit tout ce tems-là, rien n'eſt ſi ſimple : s'il en renferme pluſieurs, la choſe n'eſt pas plus difficile; diviſez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes : appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, & paſſez-les de ſorte que tous les tems ſoient égaux.

Exemple du premier cas.

Re 3 || d 1, 2, 3 | 7, 1, 2 | 6, 7, 1 | 5, 4, 3 |

d 1, 2, 3 | 7, 1, 2 | 6, 7, 5 | 6 c.

Exemple du second.

Ut 2 || c 1 7, 1 2 | 3 2, 3 1 | 5 4, 5 6 | 7 6,

7 5 | 1 4, 5 5 | 1 c.

Exemple de tous les deux.

Fa 3 || d 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, 1 | 1,

d 6, 2 | 2, 7, 3 | 3, 1, 4 | 4, 3 2, 3 4 |

d 2 | 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, 1 2 |

d 7 1, 6, 2 3 | 1 2, 7, 3 4 | 2 3, 1, 4 5 |

d 3 4, 2, 5 6 | 4 5, 3, 6 | 6 2, 3, 2 | 1, 5

d 6 7, 1 2 1 | 7 1 7, 6 7 1, 2 3 2 | 1 2 1, 7

d 1 2, 3 4 3 | 2 3 2, 1 2 3, 4 5 4 | 3 4 3,

d 2 3 4, 5 6 5 | 4 5 4, 3 2, 3 4 | 2, 5 5 6

d 7, 1 | 1 2 1 7, 6 6 7 1, 2 | 2 3 2 1, 7 7 1

d 2, 3 | 3 4 3 2, 1 1 2 3, 4 | 4 5 4 3, 2 2

d 3 4, 5 | 5 6 5 4, 3 3 4 5, 6 6 7 1 |

d 1 2, 3, 2 | 1 d.

On voit dans les exemples précédens que je conſerve les cadences & les liaiſons comme dans la Muſique ordinaire, & que pour diſtinguer le chiffre qui marque la meſure d'avec ceux des notes, j'ai ſoin de le faire plus grand & de l'en ſéparer par une double ligne perpendiculaire.

Avant que d'entrer dans un plus grand détail ſur cette méthode, remarquons d'abord combien elle ſimplifie la pratique de la meſure en anéantiſſant tout d'un coup toutes les meſures doubles; car, comme la diviſion des notes eſt priſe uniquement dans la valeur des tems & de la meſure où elles ſe trouvent, il eſt évident que ces notes n'ont plus beſoin d'être comparées à aucune valeur extérieure pour fixer la leur; ainſi la meſure étant uniquement déterminée par le nombre de ſes tems, on la peut très-bien réduire à deux eſpeces; ſavoir, meſure à deux & meſure à trois. A l'égard de la meſure à quatre, tout le monde convient qu'elle n'eſt que l'aſſemblage de deux meſures à deux tems: elle eſt traitée comme telle dans la compoſi-

tion, & l'on peut compter que ceux qui prétendroient lui trouver quelque propriété particuliere, s'en rapporteroient bien plus à leurs yeux qu'à leurs oreilles.

Que le nombre des tems d'une mesure naturelle, sensible & agréable à l'oreille, soit borné à trois, c'est un fait d'expérience que toutes les spéculations du monde ne détruisent pas, on auroit beau chercher de subtiles analogies entre les tems de la mesure & les harmoniques d'un son, on trouveroit aussi-tôt une sixieme consonnance dans l'harmonie, qu'un mouvement à cinq tems dans la mesure, & quelle qu'en puisse être la raison, il est incontestable que le plaisir de l'oreille, & même sa sensibilité à la mesure, ne s'étend pas plus loin.

Tenons-nous en donc à ces deux genres de mesures, à deux & à trois tems: chacun des tems de l'une & de l'autre peuvent de même être partagés en deux ou en trois parties égales, & quelquefois en quatre, six, huit, &c. par des subdivisions de celle-ci, mais jamais par d'autres nombres qui ne seroient pas multiples de deux ou de trois.

Or,

Or, qu'une meſure ſoit à deux ou à trois tems, & que la diviſion de chacun de ſes tems ſoit en deux ou en trois parties égales, ma méthode eſt toujours générale, & exprime tout avec la même facilité. On l'a déjà pu voir par le dernier exemple précédent, & l'on le verra encore par celui-ci, dans lequel chaque tems d'une meſure à deux, partagé en trois parties égales, exprime le mouvement de ſix huit dans la Muſique ordinaire.

Ut 2 || d, 3 6 1 | 1 7 6, 6 ♯ 6 | 7 3 1, 7 1 2 |

d 1 7 6, 2 | 2 1 7, 1 7 5 | ♯, 3 6 1 | 1 7 6, 6 ♯

d 6 | 7 3 1, 1 4 7 | 2, 2 1 7 | 1 7 6, 3 6 ♯ | 6.

Les notes, dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers; celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorſqu'un tems ſe trouve partagé, de ſorte que toutes les notes n'y ſont pas d'égale valeur: pour repréſenter, par exemple, dans un ſeul tems une noire

& deux croches, je considere ce tems comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la premiere, & les deux croches ensemble, la seconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus ou au-dessous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée ensuite en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre.

EXEMPLE.

Fa 2 ||d, 1765 | 67, 121716 | 73, 17621 |

d 3232, 1767 | 2121, 7657 | 321, 7 | 6.

La virgule qui se trouve avant la premiere note dans les deux exemples précédens, désigne la fin du premier tems, & marque que le chant commence par le second.

Quand il se trouve dans un même tems des subdivisions d'inégalités, on peut alors se servir d'une seconde liaison; par exemple, pour exprimer un tems

composé d'une noire, d'une croche & de deux doubles-croches, on s'y prendroit ainsi.

Sol 2 || d 1 3, 5 1 2 1 | 7 2, 5 7 1 7 | 6 1,

c 4 6 7 6 | 5 6 7 5, 1 2 3 1 | 4 6, 1 4 5 4 |

d 3 5, 1 3 4 3 | 2 4, 7 2 3 2 | 1 4 3 4, 5 5 | 1d

Vous voyez-là que le second tems de la premiere mesure contient deux parties égales, équivalentes à deux noires, savoir le 5 pour l'une, & pour l'autre la somme des trois notes 1 2 1 qui sont sous la grande liaison; ces trois notes sont subdivisées en deux parties égales, équivalentes à deux croches dont l'une est le premier 1, & l'autre les deux notes 2 & 1 jointes par la seconde liaison, lesquelles sont ainsi chacune le quart de la valeur comprise sous la grande liaison & le huitieme du tems entier.

En général; pour exprimer réguliérement la valeur des notes, il faut s'attacher à la division de chaque tems par parties égales, ce qu'on peut toujours

faire par la méthode que je viens d'enseigner, en y ajoutant l'usage du point dont je parlerai tout-à-l'heure, sans qu'il soit possible d'être arrêté par aucune exception. Il ne sera même jamais nécessaire, quelque bizarre que puisse être une Musique, de mettre plus de deux liaisons sur aucune de ses notes, ni d'en accompagner aucune de plus de deux points, à moins qu'on ne voulût imaginer dans de grandes inégalités de valeurs des quintuples & des sextuples croches, dont la rapidité comparée n'est nullement à la portée des voix ni des instrumens, & dont à peine trouveroit-on d'exemple dans la plus grande débauche de cerveau de nos Compositeurs.

A l'égard des tenues & des syncopes, je puis comme dans la Musique ordinaire les exprimer avec des notes liées ensemble, par une ligne courbe que nous appellerons liaison de tenue ou chapeau, pour la distinguer de la liaison de valeur dont je viens de parler & qui se marque par une ligne droite. Je puis aussi employer le point au même usage en lui donnant un sens plus universel, & bien

plus commode que dans la Musique ordinaire. Car au lieu de lui faire valoir toujours la moitié de la note qui le précede, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne de même qu'aux notes une valeur déterminée uniquement par la place qu'il occupe, c'est-à-dire, que si le point remplit seul un tems ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce tems ou toute cette mesure, & si le point se trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant la quantité de notes que renferme ce tems-là, en y comprenant le *point* : en un mot, le point vaut autant, ou plus, ou moins, que la note qui l'a précédé, & dont il marque la tenue, suivant la place qu'il occupe dans le tems où il est employé.

EXEMPLE.

Ut 2 ‖ c, 1 | 5 4, ·3 | ·2, 4 3 | ·2, ·1 | 5 5, ·4 |

c 6 4, ·2 | 5 4 3 2, ·1 | 7 5, 1 | ·, 7 | 1.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme on le voit par cet exemple, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'octaves, ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure. C'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires qui distrairoient l'attention sans exprimer rien de plus que la simplicité des miens.

A l'égard du degré de mouvement, s'il n'est pas déterminé par les caracteres de ma méthode, il est aisé d'y suppléer par un mot mis au commencement de l'air, & l'on peut d'autant moins tirer de-là un argument contre mon systême, que la Musique ordinaire a besoin du même secours; vous avez, par exemple, dans la mesure à trois tems simples, cinq ou six mouvemens très-différens les uns des autres, & tous exprimés par une noire à chaque tems; ce n'est donc pas la qualité des notes qu'on emploie qui sert à déterminer le mouvement, & s'il se trouve des Maîtres négligens qui s'en fient sur ce sujet au caractere de leur Musi-

que & au goût de ceux qui la liront, leur confiance se trouve si souvent punie par les mauvais mouvemens qu'on donne à leurs airs, qu'ils doivent assez sentir combien il est nécessaire d'avoir à cet égard des indications plus précises que la qualité des notes.

L'imperfection grossiere de la Musique sur l'article dont nous parlons, seroit sensible pour quiconque auroit des yeux : mais les Musiciens ne la voient point, & j'ose prédire hardiment qu'ils ne verront jamais rien de tout ce qui pourroit tendre à corriger les défauts de leur Art. Elle n'avoit pas échappé à M. Sauveur, & il n'est pas nécessaire de méditer sur la Musique autant qu'il l'avoit fait, pour sentir combien il seroit important de ne pas laisser aux mouvemens des différentes mesures une expression si vague, & de n'en pas abandonner la détermination à des goûts souvent si mauvais.

Le systême singulier qu'il avoit proposé, & en général tout ce qu'il a donné sur l'Acoustique, quoiqu'assez chimérique selon ses vues, ne laissoit pas de ren-

fermer d'excellentes chofes qu'on auroit bien fu mettre à profit dans tout autre Art. Rien n'auroit été plus avantageux, par exemple, que l'ufage de fon Echométre général, pour déterminer précifément la durée des mefures & des tems, & cela, par la pratique du monde la plus aifée, il n'auroit été queftion que de fixer fur une mefure connue, la longueur du pendule fimple, qui auroit fait un tel nombre jufte de vibrations pendant un tems, ou une mefure d'un mouvement de telle efpece. Un feul chiffre mis au commencement d'un air auroit exprimé tout cela, & par fon moyen on auroit pu déterminer le mouvement avec autant de précifion que l'Auteur même. Le pendule n'auroit été néceffaire que pour prendre une fois l'idée de chaque mouvement : après quoi, cette idée étant réveillée dans d'autres airs par les mêmes chiffres qui l'auroient fait naître, & par les airs mêmes qu'on y auroit déjà chantés, une habitude affurée, acquife par une pratique auffi exacte, auroit bientôt tenu lieu de regle, & rendu le pendule inutile.

Mais ces avantages mêmes qui devenoient de vrais inconvéniens, par la facilité qu'ils auroient donnée aux commençans de se passer de Maîtres & de se former le goût par eux-mêmes, ont peut-être été cause que le projet n'a point été admis dans la pratique; il semble que si l'on proposoit de rendre l'Art plus difficile, il y auroit des raisons pour être plutôt écouté.

Quoi qu'il en soit, en attendant que l'approbation du Public me mette en droit de m'étendre davantage sur les moyens qu'il y auroit à prendre pour faciliter l'intelligence des mouvemens, de même que celle de bien d'autres parties de la Musique, sur lesquelles j'ai des remarques à proposer, je puis me borner ici aux expressions de la méthode ordinaire, qui par des mots mis au commencement de chaque air en indiquent assez bien le mouvement. Ces mots, bien choisis, doivent je crois, dédommager & au de-là de ces doubles chiffres & de toutes ces différentes mesures qui, malgré leur nombre, laissent le mouvement indéterminé & n'apprennent rien aux Ecoliers; ainsi, en

adoptant ſeulement le 2 & le 3 pour les ſignes de la meſure, j'ôte la confuſion des caractères ſans altérer la variété de l'expreſſion.

Revenons à notre projet. On ſait combien de figures étrangeres ſont employées dans la Muſique pour exprimer les ſilences ; il y en a autant que de différentes valeurs, & par conſéquent, autant que de figures différentes dans les notes relatives : on eſt même contraint de les employer à proportion en plus grande quantité, parce qu'il n'a pas plû à leurs inventeurs d'admettre le point après les ſilences de la même maniere & au même uſage qu'après les notes, & qu'ils ont mieux aimé multiplier des ſoupirs, des demi-ſoupirs, des quarts-de-ſoupirs à la file les uns des autres, que d'établir entre des ſignes relatifs une analogie ſi naturelle.

Mais, comme dans ma méthode il n'eſt point néceſſaire de donner des figures particulieres aux notes pour en déterminer la valeur, on y eſt auſſi diſpenſé de la même précaution pour les ſilences, & un ſeul ſigne ſuffit pour les exprimer tous ſans confuſion & ſans équivoque. Il pa-

roît assez indifférent dans cette unité de figure de choisir tel caractere qu'on voudra pour l'employer à cet usage. Le zéro a cependant quelque chose de si convenable à cet effet, tant par l'idée de privation qu'il porte communément avec lui, que par sa qualité de chiffre, & surtout par la simplicité de sa figure, que j'ai cru devoir le préférer. Je l'employerai donc de la même maniere & dans le même sens par rapport à la valeur, que les notes ordinaires, c'est-à-dire, que les chiffres 1, 2, 3, &c. & les regles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position & par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, & autres signes bizarres & superflus qui remplissent la Musique ordinaire.

Exemple tiré des leçons de M. Monteclair.

Fa 2 || 4/0 | d 1 | 2 | 3, 1 | 5 | 3 | 5, 6 | 7, 5 | 1 | 2 | ·, 5 | 1, 07 |

d 6, 05 | 4, 0321 | 7, 0123 | 43, 2 · 1 | 1.

Les chiffres 4 & 2 placés ici ſur des zéro marquent le nombre de meſures que l'on doit paſſer en ſilence.

Tels ſont les principes généraux d'où découlent les regles pour toutes ſortes d'expreſſions imaginables, ſans qu'il puiſſe naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue, & qui ne ſoit réſolue en conſéquence de quelqu'un de ces principes.

Je finirai par quelques obſervations qui naiſſent du parallele des deux ſyſtêmes.

Les notes de la Muſique ordinaire ſont-elles plus ou moins avantageuſes que les chiffres qu'on leur ſubſtitue? C'eſt proprement le fond de la queſtion.

Il eſt clair, d'abord, que les notes varient plus par leur ſeule poſition, que mes chiffres par leur figure & par leur poſition tout enſemble; qu'outre cela, il y en a de ſept figures différentes, autant que j'admets de chiffres pour les exprimer; que les notes n'ont de ſignification & de force que par le ſecours de la clef: & que les variations des clefs donnent un grand nombre de ſens tout différens aux notes poſées de la même maniere.

Il n'eſt pas moins évident que les rapports des notes & les intervalles de l'une à l'autre n'ont rien dans leur expreſſion par la Muſique ordinaire qui en indique le genre, & qu'ils ſont exprimés par des poſitions difficiles à retenir, & dont la connoiſſance dépend uniquement de l'habitude & d'une très-longue habitude : car quelle priſe peut avoir l'eſprit pour ſaiſir juſte & du premier coup-d'œil un intervalle de ſixte, de neuvieme, de dixieme dans la Muſique ordinaire, à moins que la coutume n'ait familiariſé les yeux à lire tout d'un coup ces intervalles?

N'eſt-ce pas un défaut terrible dans la Muſique de ne pouvoir rien conſerver, dans l'expreſſion des octaves, de l'analogie qu'elles ont entre elles? Les octaves ne ſont que les repliques des mêmes ſons; cependant ces repliques ſe préſentent ſous des expreſſions abſolument différentes de celles de leur premier terme. Tout eſt brouillé dans la poſition à la diſtance d'une ſeule octave, la replique d'une note qui étoit ſur une ligne ſe trouve dans un eſpace, celle qui étoit dans l'eſpace a ſa replique ſur une ligne;

montez-vous ou defcendez-vous de deux octaves ? Autre différence toute contraire à la premiere : alors les repliques font placées fur des lignes ou dans des efpaces comme leurs premiers termes : ainfi la difficulté augmente en changeant d'objets, & l'on n'eft jamais affuré de connoître au jufte l'efpece d'un intervalle traverfé par un fi grand nombre de lignes ; de forte qu'il faut fe faire d'octave en octave des regles particulieres qui ne finiffent point, & qui font de l'étude des intervalles, le terme effrayant & très-rarement atteint de la fcience du Muficien.

De-là cet autre défaut prefque auffi nuifible, de ne pouvoir diftinguer l'intervalle fimple dans l'intervalle redoublé; vous voyez une note pofée entre la premiere & la feconde ligne, & une autre note pofée fur la feptieme ligne, pour connoître leur intervalle vous décomptez de l'une à l'autre, & après une longue & ennuyeufe opération, vous trouvez une douzieme ; or, comme on voit aifément qu'elle paffe l'octave, il faut recommencer une feconde recherche pour s'affurer enfin que c'eft une quinte redou-

blée, encore pour déterminer l'espece de cette quinte faut-il bien faire attention aux signes de la clef, qui peuvent la rendre juste ou fausse suivant leur nombre & leur position.

Je sais que les Musiciens se font communément des regles plus abrégées pour se faciliter l'habitude & la connoissance des intervalles: mais ces regles mêmes prouvent le défaut des signes, en ce qu'il faut toujours compter les lignes des yeux, & en ce qu'on est contraint de fixer son imagination d'octave en octave pour sauter de-là à l'intervalle suivant, ce qui s'appelle suppléer de génie au vice de l'expression.

D'ailleurs, quand à force de pratique on viendroit à bout de lire aisément tous les genres d'intervalles, de quoi vous servira cette connoissance, tant que vous n'aurez point de regle assurée pour en distinguer l'espece ? Les tierces & les sixtes majeures & mineures, les quintes & les quartes diminuées & superflues, & en général tous les intervalles de même nom, justes ou altérés, sont exprimés par la même position indépendamment de leur qualité, ce qui fait que suivant les

différentes ſituations des deux demi-tons de l'Octave, qui changent de place à chaque ton & à chaque clef, les intervalles changent auſſi de qualité ſans changer de nom ni de poſition, de-là l'incertitude ſur l'intonation & l'inutilité de l'habitude dans les cas où elle ſeroit la plus néceſſaire.

La méthode qu'on a adoptée pour les inſtrumens, eſt viſiblement une dépendance de ces défauts, & le rapport direct qu'il a fallu établir entre les touches de l'inſtrument & la poſition des notes, n'eſt qu'un méchant pis-aller pour ſuppléer à la ſcience des intervalles & des *relations toniques*, ſans laquelle on ne ſauroit jamais être qu'un mauvais Muſicien.

Quelle doit être la grande attention du Muſicien dans l'exécution ? C'eſt ſans doute d'entrer dans l'eſprit du Compoſiteur, & de s'approprier ſes idées pour les rendre avec toute la fidélité qu'exige le goût de la Piece. Or, l'idée du Compoſiteur dans le choix des ſons, eſt toujours relative à la tonique, &, par exemple, il n'employera point le *fa*

dièſe comme une telle touche du clavier, mais comme faiſant un tel accord, ou un tel intervalle avec ſa fondamentale. Je dis donc que ſi le Muſicien conſidere les ſons par les mêmes rapports, il ſera ſes mêmes intervalles plus exacts, & exécutera avec plus de juſteſſe qu'en rendant ſeulement les ſons les uns après les autres, ſans liaiſon & ſans dépendance que celle de la poſition des notes qui ſont devant ſes yeux, & de ces foules de dièſes & de bémols qu'il faut qu'il ait inceſſamment préſens à l'eſprit; bien entendu qu'il obſervera toujours les modifications particulieres à chaque ton, qui ſont, comme je l'ai déjà dit, l'effet du tempérament, & dont la connoiſſance pratique, indépendante de tout ſyſtême, ne peut s'acquérir que par l'oreille & par l'habitude.

Quand on prend une fois un mauvais principe, on s'enfile d'inconvéniens en inconvéniens, & ſouvent on voit évanouir les avantages mêmes qu'on s'étoit propoſés. C'eſt ce qui arrive dans la pratique de la Muſique inſtrumentale; les difficultés s'y préſentent en foule. La

quantité de positions différentes, de dièses, de bémols, de changemens de clefs, y font des obstacles éternels au progrès des Musiciens; & après tout cela, il faut encore perdre, la moitié du tems, cet avantage si vanté du rapport direct de la touche à la note, puisqu'il arrive cent fois par la force des signes d'altération simples ou redoublés, que les mêmes notes deviennent relatives à des touches toutes différentes de ce qu'elles représentent, comme on l'a pu remarquer ci-devant.

Voulez-vous pour la commodité des voix, transposer la piece un demi-ton, ou un ton plus haut ou plus bas? voulez-vous présenter à ce Symphoniste de la Musique notée sur une clef étrangere à son instrument? le voilà embarrassé, & souvent arrêté tout court, si la Musique est un peu travaillée. Je crois, à la vérité, que les grands Musiciens ne seront pas dans le cas; mais je crois aussi que les grands Musiciens ne le sont pas devenus sans peine, & c'est cette peine qu'il s'agit d'abréger. Parce qu'il ne sera pas tout-à-fait impossible d'arriver à

la perfection par la route ordinaire, s'ensuit-il qu'il n'en soit point de plus facile?

Supposons que je veuille transposer & exécuter en *B fa si*, une piece notée en *C sol ut*, à la clef de *sol*, sur la premiere ligne : voici tout ce que j'ai à faire; je quitte l'idée de la clef de *sol*, & je lui substitue celle de la clef d'*ut*, sur la troisieme ligne : ensuite j'y ajoute les idées des cinq dièses posés, le premier sur le *fa*, le second sur l'*ut*, le troisieme sur le *sol*, le quatrieme sur le *re*, & le cinquieme sur le *la*; à tout cela je joins enfin l'idée d'une octave au-dessus de cette clef d'*ut*, & il faut que je retienne continuellement toute cette complication d'idées pour l'appliquer à chaque note, sans quoi me voilà à tout instant hors de ton. Qu'on juge de la facilité de tout cela!

Les chiffres employés de la maniere que je le propose, produisent des effets absolument différens. Leur force est en eux-mêmes, & indépendante de tout autre signe. Leurs rapports sont connus par la seule inspection, & sans que l'habitude ait à y entrer pour rien; l'intervalle sim-

ple eſt toujours évident dans l'intervalle redoublé : une leçon d'un quart-d'heure doit mettre toute perſonne en état de ſolfier, ou du moins de nommer les notes dans quelque Muſique qu'on lui préſente ; un autre quart-d'heure ſuffit pour lui apprendre à nommer de même & ſans héſiter, tout intervalle poſſible, ce qui dépend, comme je l'ai déjà dit, de la connoiſſance diſtincte de trois intervalles, de leurs renverſemens, & réciproquement du renverſement de ceux-ci, qui revient aux premiers. Or, il me ſemble que l'habitude doit ſe former bien plus aiſément quand l'eſprit en a fait la moitié de l'ouvrage, & qu'il n'a lui-même plus rien à faire.

Non-ſeulement les intervalles ſont connus par leur genre dans mon ſyſtême, mais ils le ſont encore par leur eſpece. Les tierces & les ſixtes ſont majeures ou mineures, vous en faites la diſtinction ſans pouvoir vous y tromper ; rien n'eſt ſi aiſé que de ſavoir une fois que l'intervalle 24 eſt une tierce mineure ; l'intervalle 24, une ſixte majeure ; l'intervalle 31, une ſixte mineure ; l'in-

tervalle 31, une tierce majeure, &c. Les quartes & les tierces, les secondes, les quintes & les septiemes, justes, diminuées ou superflues, ne coûtent pas plus à connoître; les signes accidentels embarrassent encore moins & l'intervalle naturel étant connu, il est si facile de déterminer ce même intervalle, altéré par un dièse ou par un bémol, par l'un & l'autre tout-à-la-fois; ou par deux d'une même *espece*, que ce seroit prolonger le discours inutilement que d'entrer dans ce détail.

Appliquez ma méthode aux instrumens, les avantages en seront frappans. Il n'est question que d'apprendre à former les sept sons de la gamme naturelle, & leurs différentes octaves sur un *ut* fondamental, pris successivement sur les douze cordes (*) de l'échelle; ou plutôt, il n'est

(*) Je dis les douze cordes, pour n'omettre aucune des facultés possibles, puisqu'on pourroit se contenter des sept cordes naturelles, & qu'il est rare qu'on établisse la fondamentale d'un ton sur un des cinq sons altérés, excepté, peut-être, le *si* bémol. Il est vrai qu'on y parvient assez fréquemment par la suite de la modulation : mais alors, quoiqu'on ait changé de ton, la même fondamentale subsiste toujours, & le changement est amené par des altérations particulieres.

question que de savoir sur un son donné, trouver une quinte, une quarte, une tierce majeure, &c. & les octaves de tout cela, c'est-à-dire, de posséder les connoissances qui doivent être le moins ignorées des Musiciens, dans quelque systême que ce soit. Après ces préliminaires si faciles à acquérir, & si propres à former l'oreille, quelques mois donnés à l'habitude de la mesure, mettent tout d'un coup l'Ecolier en état d'exécuter à livre ouvert : mais d'une exécution incomparablement plus intelligente & plus sure que celle de nos Symphonistes ordinaires. Toutes les clefs lui seront également familieres ; tous les tons auront pour lui la même facilité, & s'il s'y trouve quelque différence, elle ne dépendra jamais que de la difficulté particuliere de l'instrument, & non d'une confusion de dièses, de bémols & de positions différentes, si fâcheuses pour les commençans.

Ajoutez à cela une connoissance parfaite des tons & de toute la modulation, suite nécessaire des principes de ma méthode ; & sur-tout l'universalité des

lignes, qui rend avec les mêmes notes les mêmes airs dans tous les tons par le changement d'un ſeul caractere; d'où réſulte une facilité de tranſpoſer un air en tout autre ton, égale à celle de l'exécuter dans celui où il eſt noté; voilà ce que ſaura en très-peu de tems un Symphoniſte formé par ma méthode. Toute jeune perſonne avec les talens & les diſpoſitions ordinaires, & qui ne connoîtroit pas une note de Muſique, doit, conduite par ma méthode, être en état d'accompagner du Clavecin, à livre ouvert, toute Muſique qui ne paſſera pas en difficulté celle de nos Opéra, au bout de huit mois, & au bout de dix de celle de nos Cantates.

Or, ſi dans un ſi court eſpace on peut enſeigner à la fois aſſez de Muſique & d'accompagnement pour exécuter à livre ouvert, à plus forte raiſon un Maître de Flûte ou de Violon, qui n'aura que la note à joindre à la pratique de l'inſtrument, pourra-t-il former un Eleve dans le même tems par les mêmes principes.

Je ne dis rien du Chant en particulier,

parce qu'il ne me paroît pas possible de disputer la supériorité de mon systême à cet égard, & que j'ai sur ce point des exemples à donner plus forts & plus convaincans que tous les raisonnemens.

Après tous les avantages dont je viens de parler, il est permis de compter pour quelque chose le peu de volume qu'occupent mes caracteres, comparé à la diffusion de l'autre Musique, & la facilité de noter sans tout cet embarras de papier rayé, où les cinq lignes de la portée ne suffisant presque jamais, il en faut ajouter d'autres à tout moment, qui se rencontrent quelquefois avec les portées voisines ou se mêlent avec les paroles, & causent une confusion à laquelle ma Musique ne sera jamais exposée. Sans vouloir en établir le prix sur cet avantage, il ne laisse pas cependant d'avoir une influence à mériter de l'attention; combien sera-t-il commode d'entretenir des correspondances de Musique, sans augmenter le volume des lettres? Quel embarras n'évitera-t-on point dans les Symphonies & dans les Partitions, de tourner la feuille à tout moment?

moment ? Et quelle reſſource d'amuſement n'aura-t-on pas de pouvoir porter ſur ſoi des livres & des recueils de Muſique, comme on en porte de Belles-lettres ſans ſe ſurcharger par un poids ou par un volume embarraſſant, & d'avoir, par exemple, à l'Opéra un extrait de la Muſique joint aux paroles, preſque ſans augmenter le prix ni la groſſeur du livre ? Ces conſidérations ne ſont pas, je l'avoue, d'une grande importance, auſſi ne les donné-je que comme des acceſſoires; ce n'eſt, au reſte, qu'un tiſſu de ſemblables bagatelles qui fait les agrémens de la vie humaine, & rien ne feroit ſi miſérable qu'elle, ſi l'on n'avoit jamais fait d'attention aux petits objets.

Je finirai mes remarques ſur cet article, en concluant qu'ayant retranché tout-d'un-coup par mes caracteres, les ſoixante & dix combinaiſons que la différente poſition des clefs & des accidens produit dans la Muſique ordinaire ; ayant établi un ſigne invariable & conſtant pour chaque ſon de l'octave dans tous les tons ; ayant établi de même une po-

ſition très-ſimple pour les différentes octaves ; ayant fixé toute l'expreſſion des ſons par les intervalles propres au ton où l'on eſt; ayant conſervé aux yeux la facilité de découvrir du premier regard ſi les ſons montent ou deſcendent ; ayant fixé le degré de ce progrès avec une évidence que n'a point la Muſique ordinaire ; & enfin ayant abrégé de plus des trois quarts, & le tems qu'il faut pour apprendre à ſolfier, & le volume des notes, il reſte démontré que mes caracteres ſont préférables à ceux de la Muſique ordinaire.

Une ſeconde queſtion qui n'eſt gueres moins intéreſſante que la premiere, eſt de ſavoir ſi la diviſion des tems, que je ſubſtitue à celle des notes qui les rempliſſent, eſt un principe général plus ſimple & plus avantageux que toutes ces différences de noms & de figures qu'on eſt contraint d'appliquer aux notes, conformément à la durée qu'on leur veut donner.

Un moyen ſûr pour décider cela, ſeroit d'examiner *à priori* ſi la valeur des notes eſt faite pour régler la longueur des tems,

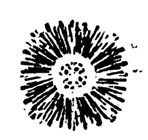
ou si ce n'est point, au contraire, par les tems mêmes de la mesure que la durée des notes doit être fixée. Dans le premier cas, la méthode ordinaire seroit incontestablement la meilleure, à moins qu'on ne regardât le retranchement de tant de figures comme une compensation suffisante d'une erreur de principe, d'où résulteroient de meilleurs effets. Mais dans le second cas, si je rétablis également la cause & l'effet pris jusqu'ici l'un pour l'autre, & que par-là, je simplifie les regles & j'abrége la pratique, j'ai lieu d'espérer que cette partie de mon systême, dans laquelle, au reste, on ne m'accusera d'avoir copié personne, ne paroîtra pas moins avantageuse que la précédente.

Je renvoie à l'Ouvrage dont j'ai déjà parlé, bien des détails que je n'ai pu placer dans celui-ci. On y trouvera, outre la nouvelle méthode d'accompagnement dont j'ai parlé dans la Préface, un moyen de reconnoître au premier coup-d'œil les longues tirades de notes en montant ou en descendant, afin de n'avoir besoin de faire attention qu'à la premiere & à la

derniere ; l'expreſſion de certaines meſures ſyncopées qui ſe trouvent quelquefois dans les mouvemens vifs à trois tems ; une table de tous les mots propres à exprimer les différens degrés du mouvement ; le moyen de trouver d'abord la plus haute & la plus baſſe note d'un air & de préluder en conſéquence ; enfin, d'autres regles particulieres qui toutes ne ſont toujours que des développemens des principes que j'ai propoſés ici ; & ſurtout, un ſyſtême de conduite pour les maîtres qui enſeigneront à chanter & à jouer des inſtrumens, bien différent dans la méthode, & j'eſpere dans le progrès, de celui dont on ſe ſert aujourd'hui.

Si donc, aux avantages généraux de mon ſyſtême, ſi à tous ces retranchemens de ſignes & de combinaiſons, ſi au développement précis de la théorie, on ajoute les utilités que ma méthode préſente pour la pratique ; ces embarras de lignes & de portées tous ſupprimés, la Muſique rendue ſi courte à apprendre, ſi facile à noter, occupant ſi peu de volume, exigeant moins de frais pour l'impreſſion, & par conſéquent, coûtant

moins à acquérir ; une correſpondance plus parfaite établie entre les différentes parties, ſans que les ſauts d'une clef à l'autre ſoient plus difficiles que les mêmes intervalles pris ſur la même clef; les accords & le progrès de l'harmonie offerts avec une évidence à laquelle les yeux ne peuvent ſe refuſer; le ton nettement déterminé; toute la ſuite de la modulation exprimée, & le chemin que l'on a ſuivi, & le point où l'on eſt arrivé, & la diſtance où l'on eſt du ton principal ; mais ſur-tout l'extrême ſimplicité des principes, jointe à la facilité des regles qui en découlent ; peut-être trouvera-t-on dans tout cela de quoi juſtifier la confiance avec laquelle j'oſe préſenter ce projet au Public.



MENUET DE DARDANUS.

Ré VOLEZ, plaisirs, volez, Amour prête-leur tes char-
3 || d 3, 4 3, 2 3 | 4, , 3 | 2, 3 2, 1 2 | 3, ,
mes, répare les allarmes qui nous ont trou - blés.
d 2 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1 | 7 c
Que ton empire est doux, vien, vien, nous voulons
c 5 c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1, 3 2,
tous sentir tes coups, enchaîne - nous; mais ne te sers
d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6
que de ces chaînes dont les peines sont des bienfaits.
c 7 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5. 7 | 1 d.

CARILLON

MILANOIS, EN TRIO.

Ut	Campana che fona da lu to è da fef——
1er. Deſſus.	c ,, 3 | 6, 7, i | 7, 6, 5 | 6, 7, i | •, 2, 7 | 1, 2, 3 |
	Campana che
2d. Deſſus. 3	c ,, o | ; | ; | ; | ; , 3 | 6, 7, i |
Baſſe.	b ,, o | : | : | : | . | . |

Ré VOLEZ, plaisirs, volez, Amour prête-leur tes char-

3 || d 3, 4 3, 2 3 | 4, 3 | 2, 3 2, 1 2 | 3, ,

mes, répare les allarmes qui nous ont trou - blés.

d 2 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1 | 7 c

Que ton empire est doux, vien, vien, nous voulons

c 5 c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1, 3 2,

tous sentir tes coups, enchaîne - nous; mais ne te sers

d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6

que de ces chaînes dont les peines sont des bienfaits.

c 7 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5. 7 | 1 d.

CARILLON

MILANOIS, EN TRIO.

Ut	Campana che ſona da lu to è da feſ———
1er. Deſſus.	C ,, 3 | 6, 7, i | 7, 6, 5 | 6, 7, i | ·, 2, 7 | i, 2, 3 |
	Campana che
2d. Deſſus. 3	C ,, 0 | : | : | : | ;, ·, 3 | 6, 7, i |
Baſſe.	b ,, 0 | : | : | : | · | · |

d 2, 1, 7 | 1, 2, 3 | ·, 2, 1 | ·, 7, 0 | · | 4 |

ſona da lu to è da feſta Fa

d 7, 6, 8 | 6, 7, 1 | ·, 7, 6 | 6, 8, 0 | · | 2 |

Fa romper la teſ-----

b 0 | · | · | ·, ·, 3 | 6, 7, 1 | 2, 3, 4 |

romper la teſ-------------------- ta, Din di ra din di

d 4, 3, 2 | 3 | · 4, 5, 3 | ·, 2, 5 | 5, 4, 3 | 2,

romper la teſ-------------------- ta, Din di ra din di

d 2, 1, 7 | 1 | · 2, 3, 1 | ·, 7, 3 | 3, 2, 1 | 7,

------------------------------ ta don

b 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | ·, 2, 1 | 5, 5, 0 | · | 5,

ra din di ra din don don don, dan di ra din
d 3, 4 | 5, 4, 3 | 2 | 3 | 4, ˙, 3 | 4, 3, 2 |
ra din di ra din don don don, dan di ra din
c 1, 2 | 3, 2, 1 | 7 | 1 | 2, ˙, 1 | 2, 1, 7 |
don don don don dan di ra din
b ., . | 5 | 5 | 1 | 6, ˙, 1 | 4, 2, 5 |

don don don.
d 3 | 3 | 3, ˙, d. §
don don don.
d 1 | 1 | 1, ˙, d. §
don don don don don don don.
b 1, 3, 5 | 1, 5, 3 | 1, ˙, b. §

Campa na che ſo na da lu ———————— to è da feſ-

d 5 | 5, 32, 34 | 5, 32, 34 | 5 | ˙ , 4 , 3 | 4,

Campa na che ſo na da lu ———————— to è da feſ-

d 3 | 3, 17, i2 | 3, 17, i2 | 3 | ˙ , 2 , 2 | 2,

Fa romper la teſ-

b o | ˙ | ˙ | , ˙ , ˙ 6 | 6, 6, 6 | 2,

———————————————————— ta , din di

d 2 1, 2 3 | 4, 2 1, 23 | 4 | ˙ , 3, 2 | 3, 3, 3 | 3,

———————————————————— ta , din di

d 7 6, 7 i | 2, 7 6, 7 i | 2 | ˙ , 1, 7 | i, 1, 1 | 1,

ta Fa romper la teſta

c 2, o | ˙ | ˙ , ˙ , 5 | 5, 5, 5 | 1, 1, o | | ˙

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 2, 1 | 7, 1, 2 | 3, 2, 1 | 7, ˙, 3 | 3, 2, 3 | 4,
ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 7, 6 | 8, 6, 7 | 1, 7, 6 | 8, ˙, 1 | 1, 7, 1 | 2,
don don don, Fa romper la tes-
b o, ˙ | 3 | 3 | 3, ˙, 3 | 6, 7, 1 | 2,

- -
d ˙, ˙ | ˙ 5, 4 3, 4 2 | 3 | ˙ 4, 3 2, 3 1 | 2 |
- -
d ˙, ˙ | ˙ 3, 2 1, 2 7 | 1 | ˙ 2, 1 7, 1 6 | 7 |
- -
b 3, 4 | 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 4, 5, 6 | 7, 1, 2 |

ta din di ra din di ra din di ra din

d · 3, 21, 27̣ | 1̇, 1, 3 | 3, 2, 1 | 7̣, 1̇, 2 | 3, 2, 1 |

------------- ta din di ra din di ra din di ra din

c · 1̇, 7̣6, 7♯5 | 6, 6, 1̇ | 1, 7̣, 6 | ♯5, 6, 7 | 1̇, 7̣, 6 |

---------------- ta don don

b 3, 4, ♯5 | 6, 6̣, 0 | · | 3̇ | 3 |

don don don dan di ra din don

d 7̣ | 1̇ | 2, ·, 1 | 2, 1, 7̣ | 1̇ |

don don don dan di ra din don

c ♯5 | 6 | 7, ·, 6 | 7, 6, ♯5 | 6 |

don don don dan di ra din don don don

b 3 | 6 | 4, ·, 1 | 4, 2, 3 | 6̣, 1̇, 3 |

don don.
d 1 | 1, ˙, d ||
don don.
c 6 | 6, ˙, c ||
don don don don.
b 6, 3, 1 | 6, ˙, a ||

ARIETTE DES TALENS LYRIQUES.

Vivement.

Mi
Symphonie. 2 || c 0. 5, 5. 1 | 1 7 6, 5 6 4 5 | 3. 2, 1 2 3 4 |
Basse-continue. || b 0 1, 3 1 | 5 5, 7 5 | 1 1, 1 1 |

c 5 1 5, 6 4 5 | 6 5 6, 7 1 6 | 2 5 2, 7 | 3 3 2, 1 7 6 5 |
b 7 7, 7 7 | 6 6, 6 6 | 5 5, 7 5 | 1 1, 3 1 |

c 4 6 2, 0 2 6 1 | 7 2 5 7, 6 1 4 6 | 7 2 5 6, 6 5 6 |
b 2 2, 4 2 | 5, 4 2 | 5 5, 4 2 |

c 7 2 5 6, 6 5 6 | 7 2 5 6, 6 5 6 | 5 7 5, 2 5 7 2 |
a 5, 4 2 | 5 7 1, 2 2 | 5 7 5, 2 5 7 2 |

c 5, 0 5 3 | 6 4 1 1, 4 6 | 5 1 1, 5 3 | 6 4 1 1, 4 6 |
b 5 5 4, 3 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 | 4 4, 4 4 |

c 5 1 1, 5 3 | 6 6, 7 1 | 2 1, 7 6 | 7 6, 5 5 2 4 |
a 1 , o 3 | 4 4, 4 4 | 4 4, 4 4 | 5 5, 7 5 |

d 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 1 2 | 3 5 1 2, 2 1 2 |
b 1 1, 7 5 | 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

L'objet qui
d 3 5 1 2, 2. 1 2 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 ||b, o 5 | 5, 1 |
b 1 , 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 , o | o 1; 3 1 |

ré - gne dans mon
c 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 2, 1 2 3 4 | 5, 6 4 5 | 6 7, 1 6 |
b 5 5, 7 5 | 1 1, 1 1 | 7 7, 7 7 | 6 6, 6 6 |

ame des mortels & des Dieux doit être le vain-

b 2, 2 1 7 | 1, 1 2 | 3, 1 | 6, 6 6 7 |

a 5, 4 | 3, 2 | 1, 3 | 2, 2 |

c 0, 5 3 | 6 4 1 1, 4 6 | 5 1 1, 5 3 |

queur, chaque inf-

b 5, 0 | | , 5 5 |

a 5 5 4, 3 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 |

c 6 4 1 1, 4 6 | 5 1 1, 5 3 | 6 6 4, 7 7 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 |

tant il m'en flam - - - - - - - - - - - - - - me

b 6, 7 1 | 5, 6 5 | 5, 4 3 | 3 |

a 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 | 2 2, 5 5 | 1, 0 |

c 1, o | o 4 3, 2 4 6 1 | 7 2 5, o | • | • 2 5 7,
d'une nouvel - le ar deur, il m'enflam- - -
b 6, 6 5 | 5, 4 3 | 2 | 2, 2 | 2
a 4, • 5 | 6, • 4 | 5 | o | • 5,

c, 6 1 4 6 | 7 2 5 6, 6 • 5 6 | 7 2 5 6, 6 • 5 6 | 7 2 7,
- - - - - - - - - - - - - me il m'en flam-
c, • | • , 2 o | 2, 2 | 5,
b, 4 2 | 5 5, 4 2 | 5 5, 4 2 | 7,

c, 5 7 2 5 | 3 • 4, 4 • 3 4 | 5 2 2, o | o 2,
- -
b, • 6 4 5 | 6 5 4 5, 6 7 5 6 | 7 2 5 7, 6 1 4 6 | 7 2 5 6,
a, : | 1, 2 | 5 5, 4 2 | 5 5,

d, 2 | , 8 || 0 3 2, 1 7 6 5 | 1 1 7,

b, 6 · 5 6 | 7 1 7 1, 2 3 1 2 | 3 | · ,

a, 4 2 | 5, 7 | 1, 1 7 | 6,

c, 6 5 4 3 | 4, 2 · 5 | 5, 4 · 5 | 5, · 1 7 | 3 3 1, 4 4 2 |

me d'u ne nouvel- le ardeur

c, 3 0 | 6, 7 · 1 | 7, 6 · 5 | 5 | 0 |

a, 0 6 | 2, 5 · 1 | 2, 2 | 5, · 7 | 1, 2 |

d 5 4 3, 2 3 1 2 | 7 6 5, 2 4 | 5 | 0 1 7, 6 5 4 3 |

l'objet qui

b 0 | | , 0 · 5 | 5, · 1 |

b 3, 4 · 3 4 | 5 1, 2 2 | 5 5 4, 3 4 3 2 | 1 1, 3 1 |

c 2 , o 5 | 5 3 1, 1 3 1 | 5 7 5, 2 | 1 6,

ré - gne

c 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 2, 1 2 3 4 | 5, 6 4 5 | 6 7,

b 5, 5 | 1 1, 1 1 | 7 7, 7 7 | 6 6,

c, 4 1 6 | 5 5 2, 5 2 7 2 | 5 | 5 1 3, 5 |

dans mon ame des mortels & des Dieux doit

b, 1 6 | 2, 2 1 7 | 1, 1 2 | 3, 1 |

a, 6 6 | 5, 4 | 3, 2 | 1, 6 |

d, 5 4 | 5 5 2, 7 5 2 7 | 5, o | , 2 6 7 |

être le vainqueur. Chaque inſtant il m'en-

b 6 6, 6 2 | 7 | o, 2 3 | 4, 4 5 |

x 2, 2 | 5 | o, 5 | 2 2, o 2 |

flam- - - - - - - - - - 1 5 3 5, 1 | 5 3, 5 | 4 1, 4 3 | 2 5 1, 6 |

b 3, 4 3 4 | 5, 6 5 6 | 7, 1 5 7 | 6, 7 6 7 | 1, 2 6 1 |

a 6 6, 0 6 | 3, 0 | 3 3, 3 3 | 4, 0 | 4 4, 4 4 |

d 4 1, 5 | 4 3, 4 | 3 2, 2 3 | 7 2 5, 2 7 5 2 | 7, 1 |

- - - me d'une nou- velle ar- deur il m'en-

c 7, 5 | 6, 7 1 | 1, 7 1 | 2 | 4, 3 |

b 5, 3 | 4, 3 2 | 5, 1 | 5 | 0 |

c 5 | 0 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 1 2 | 3 5 1 2, 2 1 2 |

flam me il m'en-

c 2, 5 | 5 | 0 | 5, 5 |

a 5, 4 | 3 1, 7 5 | 1 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

d 3 5 3, 1 3 5 1 | 6 7, 7 6 7 | 1 5 5, • |
flam- -
b 1, 2 7 1 | 2 1 7 1, 2 3 1 2 | 3 5 1 3, 2 4 7 2 |
a 3 | 4, 5 | 1 1, 7 5 |

c o 5, 5 | o, 5 | 6 5, 4 3 2 1 | 4 |
- me il m'en-
c 3 5 1 2, 2 1 2 | 3 4 3, 1 2 5 X | 6, 6 o | 1, 1 |
b 1 1, 7 5 | 1, 1 | 4, 6 | 1 7, 6 5 4 3 |

d o 6 5, 4 3 2 1 | 7 2 1, 7 1 7 6 | 5 | 2, 3 4 |
flam- - - - - - - - - - - - - - - - - - me d'une nou-
c 4 | • | , 4 o | 7, 5 1 |
b 2 | 5 | o 5 6, 7 1 2 3 | 4 3 1 |

d 3, 2 · 1 | 1, 0 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 |
vel- - le ardeur
c 1, 7 · 1 | 1 | • | · |
b 5, 5 | 1 1, 1 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 |

c 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 | 6 6, · 7 1 | 2 1, · 7 6 |
a 4 4, 4 4 | 1, 0 | 4 4, 4 4 | 4 4, 4 4 |

c 7 6, 5 5 2 4 | 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 |
a 5, 0 | 0 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

d 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.
a 1 1, 7 5 | 1, 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.

Je m'abandonne à mon amour extrême, & je

c 0 · 3, 3 6 | ♯ | 6, 7 · 1 | 2, · 7 | 1 | 6, 1 · 2 |

a 6, 1 6 | 3, 2 | 1, 2 . 1 | 7, 3 | 6 | 0, 6 |

c 0 | · 3 6 1, 7 3 ♯ 7 | 1 3 6 7, 7 · 6 7 | 1 3 6 7,

fixe à jamais -

c 7, 7 · 6 | 3 | · | · ,

b 5, 4 | 3 6, ♯ 3 | 6 6, ♯ 3 | 6,

c, 7 · 6 7 | 1 3 1, 6 1 4 6 | 3, 2 · 3 | 3 | 5 5, 5 5 |

mes plaisirs en ces lieux : C'est où l'on

c, 7 · 1 | 7, · 6 5 | 5, 4 · 3 | 3 | 1, 1 · 5 |

a, 5 | 6 | 7, 7 | 3 | 3 3, 3 3 |

c 55, 43 | 2, o | • | 77, 77 | 3 | 6,
ai me que font les Cieux : c'eft où l'on aime que
b 6, 6 o | 2, •1 2 | 7 | 3, •3 7 | 1, 1 o | 2,
b 4, o | 44, 44 | 5, o | 55, 5 5 | 6, 5 | 4,

c, . 6 7 | 5 | o . 5, 5 . 1 | 176, 5645 | 317, 6543 |
font les Cieux. L'ob jet qui
c, •1 2 | 3 | o | •, • 5 | 5, • 1 |
b, • | 3 | o | o5, 75 | 11, 31 |

ESSAI

ESSAI

SUR L'ORIGINE

DES LANGUES,

Où il est parlé de la Mélodie & de l'Imitation musicale.

ESSAI
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES.

CHAPITRE I.

Des divers moyens de communiquer nos pensées.

LA parole distingue l'homme entre les animaux : le langage distingue les nations entr'elles ; on ne connoît d'où est un homme qu'après qu'il a parlé. L'usage & le besoin font apprendre à chacun la langue de son pays ; mais qu'est-ce qui fait que cette langue est celle de son pays & non pas d'un autre ? Il faut bien remonter, pour le dire, à quelque raison qui tienne au local, & qui soit antérieure aux moeurs mêmes : la parole étant la premiere institution sociale ne doit sa forme qu'à des causes naturelles.

Si-tôt qu'un homme fut reconnu par un autre pour un Etre sentant, pensant

& semblable à lui, le desir ou le besoin de lui communiquer ses sentimens & ses pensées, lui en fit chercher les moyens. Ces moyens ne peuvent se tirer que des sens, les seuls instrumens par lesquels un homme puisse agir sur un autre. Voilà donc l'institution des signes sensibles pour exprimer la pensée. Les inventeurs du langage ne firent pas ce raisonnement, mais l'instinct leur en suggéra la conséquence.

Les moyens généraux, par lesquels nous pouvons agir sur les sens d'autrui, se bornent à deux, savoir, le mouvement & la voix. L'action du mouvement est immédiate par le toucher ou médiate par le geste; la premiere ayant pour terme la longueur du bras, ne peut se transmettre à distance, mais l'autre atteint aussi loin que le rayon visuel. Ainsi restent seulement la vue & l'ouie pour organes passifs du langage entre des hommes dispersés.

Quoique la langue du geste & celle de la voix soient également naturelles, toutefois la premiere est plus facile & dépend moins des conventions: car plus d'objets

frappent nos yeux que nos oreilles, & les figures ont plus de variété que les sons ; elles sont aussi plus expressives, & disent plus en moins de tems. L'amour, dit-on, fut l'inventeur du dessein. Il put inventer aussi la parole, mais moins heureusement. Peu content d'elle, il la dédaigne, il a des manieres plus vives de s'exprimer. Que celle qui traçoit avec tant de plaisir l'ombre de son Amant, lui disoit de choses ! Quels sons eût-elle employés pour rendre ce mouvement de baguette ?

Nos gestes ne signifient rien que notre inquiétude naturelle ; ce n'est pas de ceux-là que je veux parler. Il n'y a que les Européens qui gesticulent en parlant : on diroit que toute la force de leur langue est dans leurs bras ; ils y ajoutent encore celle des poumons & tout cela ne leur sert de gueres. Quand un Franc s'est bien démené, s'est bien tourmenté le corps à dire beaucoup de paroles, un Turc ôte un moment la pipe de sa bouche, dit deux mots à demi-voix, & l'écrase d'une sentence.

Depuis que nous avons appris à gesₜ-

ticuler nous avons oublié l'art des pantomimes; par la même raifon qu'avec beaucoup de belles grammaires nous n'entendons plus les fymboles des Egyptiens. Ce que les anciens difoient le plus vivement, ils ne l'exprimoient pas par des mots mais par des fignes; ils ne le difoient pas, ils le montroient.

Ouvrez l'hiftoire ancienne vous la trouverez pleine de ces manieres d'argumenter aux yeux, & jamais elles ne manquent de produire un effet plus affuré que tous les difcours qu'on auroit pu mettre à la place. L'objet offert avant de parler, ébranle l'imagination, excite la curiofité, tient l'efprit en fufpens & dans l'attente de ce qu'on va dire. J'ai remarqué que les Italiens & les Provençaux, chez qui pour l'ordinaire le gefte précede le difcours, trouvent ainfi le moyen de fe faire mieux écouter & même avec plus de plaifir. Mais le langage le plus énergique eft celui où le figne a tout dit avant qu'on parle. Tarquin, Trafibule abattant les têtes des pavots, Alexandre appliquant fon cachet fur la bouche de fon favori, Diogene fe pro-

menant devant Zénon ne parloient-ils pas mieux qu'avec des mots? Quel circuit de paroles eût aussi bien exprimé les mêmes idées? Darius engagé dans la Scythie avec son armée, reçoit de la part du Roi des Scythes une grenouille, un oiseau, une souris & cinq fleches : le Hérault remet son présent en silence & part. Cette terrible harangue fut entendue, & Darius n'eut plus grande hâte que de regagner son pays comme il put. Substituez une lettre à ces signes, plus elle sera menaçante, moins elle effrayera; ce ne sera plus qu'une gasconade dont Darius n'auroit fait que rire.

Quand le Lévite d'Ephraïm voulut venger la mort de sa femme, il n'écrivit point aux Tribus d'Israël; il divisa le corps en douze pieces & les leur envoya. A cet horrible aspect, ils courent aux armes, en criant tout d'une voix : *non, jamais rien de tel n'est arrivé dans Israël, depuis le jour que nos Peres sortirent d'Egypte jusqu'à ce jour.* Et la Tribu de Benjamin fut exterminée (*). De nos jours l'af-

(*) Il n'en resta que six cents hommes sans femmes ni enfans.

faire tournée en plaidoyers, en discussions, peut-être en plaisanteries, eût traîné en longueur, & le plus horrible des crimes fut enfin demeuré impuni. Le Roi Saül, revenant du labourage dépeça de même les bœufs de sa charrue & usa d'un signe semblable pour faire marcher Israël au secours de la ville de Jabès. Les Prophetes des Juifs, les Législateurs des Grecs offrant souvent au peuple des objets sensibles, lui parloient mieux par ces objets qu'ils n'eussent fait par de longs discours, & la maniere dont Athénée rapporte que l'orateur Hypéride fit absoudre la Courtisane Phryné, sans alléguer un seul mot pour sa défense, est encore une éloquence muette dont l'effet n'est pas rare dans tous les tems.

Ainsi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles : il n'y a personne qui ne sente la vérité du jugement d'Horace à cet égard. On voit même que les discours les plus éloquens sont ceux où l'on enchâsse le plus d'images, & les sons n'ont jamais plus d'énergie que quand ils font l'effet des couleurs.

Mais lorsqu'il est question d'émouvoir le

le cœur & d'enflammer les passions, c'est toute autre chose. L'impression successive du discours, qui frappe à coups redoublés, vous donne bien une autre émotion que la présence de l'objet même, où d'un coup-d'œil vous avez tout vu. Supposez une situation de douleur parfaitement connue, en voyant la personne affligée, vous serez difficilement ému jusqu'à pleurer; mais laissez-lui le tems de vous dire tout qu'elle sent, & bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'est qu'ainsi que les scenes de tragédie font leur effet (*). La seule pantomime sans discours vous laissera presque tranquille; le discours sans geste vous arrachera des pleurs. Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accens, & ces accens qui nous font tressaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober son organe, pénétrent par lui jusqu'au fond du cœur,

(*) J'ai dit ailleurs pourquoi les malheurs feints nous touchent bien plus que les véritables. Tel sanglote à la tragédie, qui n'eût de ses jours pitié d'aucun malheureux. L'invention du Théâtre est admirable pour enorgueillir notre amour-propre de toutes les vertus que nous n'avons point.

y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent ; & nous font sentir ce que nous entendons. Concluons que les signes visibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les sons.

Ceci me fait penser que si nous n'avions jamais eu que des besoins physiques, nous aurions fort bien pu ne parler jamais & nous entendre parfaitement, par la seule langue du geste. Nous aurions pu établir des sociétés peu différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui, ou qui même auroient marché mieux à leur but : nous aurions pu instituer des loix, choisir des chefs, inventer des arts, établir le commerce, & faire en un mot, presque autant de choses que nous en faisons par le secours de la parole. La langue épistolaire des Salams (*) transmet, sans crainte des jaloux, les secrets de la galanterie orientale à travers les harems les

(*) Les Salams sont des multitudes de choses les plus communes, comme une orange, un ruban, du charbon, &c. dont l'envoi forme un sens connu de tous les Amans dans les pays où cette Langue est en usage.

mieux gardés. Les muets du G
Seigneur s'entendent entr'eux, &
dent tout ce qu'on leur dit par f
tout aussi-bien qu'on peut le di
le discours. Le sieur Pereyre, &
qui, comme lui, apprennent aux n
non-seulement à parler, mais à sav
qu'ils disent, sont bien forcés de le
prendre auparavant une autre langu
moins compliquée, à l'aide de laque
puissent leur faire entendre celle-là

Chardin dit qu'aux Indes les Fa
se prenant la main l'un à l'autre, &
disiant leurs attouchemens d'une ma
que personne ne peut appercevoir,
tent ainsi publiquement, mais en se
toutes leurs affaires, sans s'être di
seul mot. Supposez ces Facteurs
gles, sourds & muets, ils ne s'e
dront pas moins entr'eux. Ce qui
tre que des deux sens par lesquels
sommes actifs, un seul suffiroit pour
former un langage.

Il paroît encore par les mêmes o
vations, que l'invention de l'art de
muniquer nos idées, dépend moins
organes qui nous servent à cette

munication, que d'une faculté propre à l'homme, qui lui fait employer ses organes à cet usage, & qui, si ceux-là lui manquoient, lui en feroit employer d'autres à la même fin. Donnez à l'homme une organisation tout aussi grossiere qu'il vous plaira; sans doute il acquerra moins d'idées; mais pourvu seulement qu'il y ait entre lui & ses semblables quelque moyen de communication, par lequel l'un puisse agir, & l'autre sentir, ils parviendront à se communiquer enfin tout autant d'idées qu'ils en auront.

Les animaux ont pour cette communication une organisation plus que suffisante, & jamais aucun d'eux n'en a fait cet usage. Voilà, ce me semble, une différence bien caractéristique. Ceux d'entr'eux qui travaillent & vivent en commun, les Castors, les Fourmis, les Abeilles, ont quelque langue naturelle pour s'entre-communiquer, je n'en fais aucun doute. Il y a même lieu de croire que la langue des Castors & celle des Fourmis sont dans le geste, & parlent seulement aux yeux. Quoi qu'il en soit, par cela même que les unes & les autres de ces lan-

gues ſont naturelles, elles ne ſont pas acquiſes; les animaux qui les parlent les ont en naiſſant, ils les ont tous, & partout la même : ils n'en changent point, ils n'y font pas le moindre progrès. La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait des progrès, ſoit en bien, ſoit en mal; & pourquoi les animaux n'en font point. Cette ſeule diſtinction paroît mener loin: on l'explique, dit-on, par la différence des organes. Je ſerois curieux de voir cette explication.



CHAPITRE II.

Que la premiere invention de la parole ne vient pas des beſoins, mais des paſſions.

IL eſt donc à croire que les beſoins dicterent les premiers geſtes, & que les paſſions arracherent les premieres voix. En ſuivant, avec ces diſtinctions, la trace des faits, peut-être faudroit-il raiſonner ſur l'origine des langues tout autrement qu'on n'a fait juſqu'ici. Le génie des

langues orientales, les plus anciennes qui nous ſoient connues, dément abſolument la marche didactique qu'on imagine dans leur compoſition. Ces langues n'ont rien de méthodique & de raiſonné ; elles ſont vives & figurées. On nous fait du langage des premiers hommes des langues de Géometres, & nous voyons que ce furent des langues de Poëtes.

Cela dut être. On ne commença pas par raiſonner, mais par ſentir. On prétend que les hommes inventerent la parole pour exprimer leurs beſoins ; cette opinion me paroît inſoutenable. L'effet naturel des premiers beſoins, fut d'écarter les hommes & non de les rapprocher. Il le falloit ainſi pour que l'eſpece vînt à s'étendre, & que la terre ſe peuplât promptement, ſans quoi le genre-humain ſe fût entaſſé dans un coin du monde, & tout le reſte fût demeuré déſert.

De cela ſeul il ſuit, avec évidence, que l'origine des langues n'eſt point due aux premiers beſoins des hommes ; il ſeroit abſurde que de la cauſe qui les écarte, vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine ? des beſoins

moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colere, qui leur ont arraché les premieres voix. Les fruits ne se dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir sans parler, on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître; mais pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un aggresseur injuste; la nature dicte des accens, des cris, des plaintes: voilà les plus anciens mots inventés, & voilà pourquoi les premieres langues furent chantantes & passionnées, avant d'être simples & méthodiques. Tout ceci n'est pas vrai, sans distinction, mais j'y reviendrai ci-après.

CHAPITRE III.

Que le premier langage dut être figuré.

COMME les premiers motifs qui firent parler l'homme, furent des passions, ses premieres expressions furent des Tropes.

Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier. On n'appella les choses de leur vrai nom, que quand on les vit sous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poésie; on ne s'avisa de raisonner que long-tems après.

Or, je sens bien qu'ici le Lecteur m'arrête, & me demande comment une expression peut être figurée avant d'avoir un sens propre, puisque ce n'est que dans la translation du sens que consiste la figure? Je conviens de cela; mais pour m'entendre il faut substituer l'idée que la passion nous présente, au mot que nous transposons; car on ne transpose les mots que parce qu'on transpose aussi les idées, autrement le langage figuré ne signifieroit rien. Je réponds donc par un exemple.

Un homme sauvage en rencontrant d'autres, se sera d'abord effrayé. Sa frayeur lui aura fait voir ces hommes plus grands & plus forts que lui-même; il leur aura donné le nom de *Géans*. Après beaucoup d'expériences il aura reconnu que ces prétendus Géans n'étant ni plus grands, ni plus forts que lui, leur stature ne

convenoit point à l'idée qu'il avoit d'abord attachée au mot de Géant. Il inventera donc un autre nom commun à eux & à lui, tel, par exemple, que le nom d'*Homme*, & laissera celui de *Géant* à l'objet faux qui l'avoit frappé durant son illusion. Voilà comment le mot figuré naît avant le mot propre, lorsque la passion nous fascine les yeux, & que la premiere idée qu'elle nous offre n'est pas celle de la vérité. Ce que j'ai dit des mots & des noms est sans difficulté pour les tours de phrases. L'image illusoire offerte par la passion, se montrant la premiere, le langage qui lui répondoit fut aussi le premier inventé; il devint ensuite métaphorique quand l'esprit éclairé, reconnoissant sa premiere erreur, n'en employa les expressions que dans les mêmes passions qui l'avoient produite.





CHAPITRE IV.

Des caractères distinctifs de la premiere Langue & des changemens qu'elle dût éprouver.

LES simples sons sortent naturellement du gosier, la bouche est naturellement plus ou moins ouverte; mais les modifications de la langue & du palais qui font articuler, exigent de l'attention, de l'exercice, on ne les fait point sans vouloir les faire, tous les enfans ont besoin de les apprendre, & plusieurs n'y parviennent pas aisément. Dans toutes les langues les exclamations les plus vives sont inarticulées; les cris, les gémissemens sont de simples voix; les muets, c'est-à-dire, les sourds, ne poussent que des sons inarticulés: le Pere Lami ne conçoit pas même que les hommes en eussent pu jamais inventer d'autres, si Dieu ne leur eût expressément appris à parler. Les articulations sont en petit nombre, les sons sont en nombre infini, les accens qui les marquent peuvent se mul-

tiplier de même ; toutes les notes de la Musique sont autant d'accens ; nous n'en avons, il est vrai, que trois ou quatre dans la parole, mais les Chinois en ont beaucoup davantage ; en revanche ils ont moins de consonnes. A cette source de combinaisons, ajoutez celle des tems ou de la quantité, & vous aurez non-seulement plus de mots, mais plus de syllabes diversifiées que la plus riche des langues n'en a besoin.

Je ne doute point qu'indépendamment du vocabulaire & de la syntaxe, la premiere langue, si elle existoit encore, n'eût gardé des caracteres originaux qui la distingueroient de toutes les autres. Non-seulement tous les tours de cette langue devoient être en images, en sentimens, en figures ; mais dans sa partie méchanique elle devroit répondre à son premier objet, & présenter au sens, ainsi qu'à l'entendement, les impressions presque inévitables de la passion qui cherche à se communiquer.

Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auroient peu d'articulations ; quelques consonnes interposées

effaçant l'hiatus des voyelles, suffiroient pour les rendre coulantes & faciles à prononcer. En revanche les sons seroient très-variés, & la diversité des accens multiplieroit les mêmes voix : la quantité, le rhythme, seroient de nouvelles sources de combinaisons; en sorte que les voix, les sons, l'accent, le nombre, qui sont de la nature, laissant peu de chose à faire aux articulations qui sont de convention, l'on chanteroit au lieu de parler; la plupart des mots radicaux seroient des sons imitatifs; ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles : l'onomatopée s'y feroit sentir continuellement.

Cette langue auroit beaucoup de synonymes pour exprimer le même être par ses différens rapports (*); elle auroit peu d'adverbes & de mots abstraits pour exprimer ces mêmes rapports. Elle auroit beaucoup d'augmentatifs, de diminutifs, de mots composés, de particules explétives pour donner de la cadence aux

(*) On dit que l'Arabe a plus de mille mots différens pour dire *un chameau*, plus de cent pour dire *un glaive*, &c.

périodes, & de la rondeur aux phrases; elle auroit beaucoup d'irrégularités & d'anomalies, elle négligeroit l'analogie grammaticale pour s'attacher à l'euphonie, au nombre, à l'harmonie & à la beauté des sons; au lieu d'argumens elle auroit des sentences, elle persuaderoit sans convaincre, & peindroit sans raisonner; elle ressembleroit à la langue Chinoise, à certains égards; à la Grecque, à d'autres; à l'Arabe, à d'autres. Etendez ces idées dans toutes leurs branches, & vous trouverez que le Cratyle de Platon n'est pas si ridicule qu'il paroît l'être.



CHAPITRE V.

De l'Ecriture.

QUICONQUE étudiera l'histoire & le progrès des langues, verra que plus les voix deviennent monotones, plus les consonnes se multiplient, & qu'aux accens qui s'effacent, aux quantités qui s'égalisent, on supplée par des combinaisons

grammaticales & par de nouvelles articulations : mais ce n'eſt qu'à force de tems que ſe font ces changemens. A meſure que les beſoins croiſſent, que les affaires s'embrouillent, que les lumieres s'étendent, le langage change de caractere : il devient plus juſte & moins paſſionné ; il ſubſtitue aux ſentimens les idées, il ne parle plus au cœur, mais à la raiſon. Par-là-même l'accent s'éteint, l'articulation s'étend, la langue devient plus exacte, plus claire, mais plus traînante, plus ſourde & plus froide. Ce progrès me paroît tout-à-fait naturel.

Un autre moyen de comparer les langues & de juger de leur ancienneté, ſe tire de l'écriture, & cela en raiſon inverſe de la perfection de cet art. Plus l'écriture eſt groſſiere, plus la langue eſt antique. La premiere maniere d'écrire n'eſt pas de peindre les ſons, mais les objets mêmes, ſoit directement, comme faiſoient les Mexicains, ſoit par des figures allégoriques, comme firent autrefois les Egyptiens. Cet état répond à la langue paſſionnée, & ſuppoſe déjà quelque ſociété & des beſoins que les paſſions ont fait naître.

La seconde maniere est de représenter les mots & les propositions par des caracteres conventionnels, ce qui ne peut se faire que quand la langue est tout-à-fait formée & qu'un peuple entier est uni par des loix communes ; car il y a déjà ici double convention : telle est l'écriture des Chinois, c'est-là véritablement peindre les sons & parler aux yeux.

La troisieme est de décomposer la voix parlante à un certain nombre de parties élémentaires, soit vocales, soit *articulées*; avec lesquelles on puisse former tous les mots & toutes les syllabes imaginables. Cette maniere d'écrire, qui est la nôtre, a dû être imaginée par des peuples commerçans qui, voyageant en plusieurs pays, & ayant à parler plusieurs langues, furent forcés d'inventer des caracteres qui pussent être communs à toutes. Ce n'est pas précisément peindre la parole, c'est l'analyser.

Ces trois manieres d'écrire répondent assez exactement aux trois divers états, sous lesquels on peut considérer les hommes rassemblés en nations. La peinture des objets convient aux peuples sauva-

ges; les ſignes des mots & des propoſitions aux peuples barbares, & l'alphabet aux peuples policés.

Il ne faut donc pas penſer que cette derniere invention ſoit une preuve de la haute antiquité du peuple inventeur. Au contraire, il eſt probable que le peuple qui l'a trouvée avoit en vue une communication plus facile avec d'autres peuples parlant d'autres langues, leſquels du moins étoient ſes contemporains & pouvoient être plus anciens que lui. On ne peut pas dire la même choſe des deux autres méthodes. J'avoue, cependant, que ſi l'on s'en tient à l'hiſtoire & aux faits connus, l'écriture par alphabet paroît remonter auſſi haut qu'aucune autre. Mais il n'eſt pas ſurprenant que nous manquions de monumens des tems où l'on n'écrivoit pas.

Il eſt peu vraiſemblable que les premiers qui s'aviſerent de réſoudre la parole en ſignes élémentaires, aient fait d'abord des diviſions bien exactes. Quand ils s'apperçurent enſuite de l'inſuffiſance de leur analyſe, les uns, comme les Grecs, multiplierent les caracteres de leur alphabet, les autres ſe contenterent d'en varier le

ſens ou le ſon par des poſitions ou combinaiſons différentes. Ainſi paroiſſent écrites les inſcriptions des ruines de Tchelminar, dont Chardin nous a tracé des Ectypes. On n'y diſtingue que deux figures ou caracteres (*), mais de diverſes grandeurs & poſés en différens ſens. Cette langue inconnue & d'une antiquité preſque effrayante, devoit pourtant être alors bien formée, à en juger par la perfection des arts qu'annoncent la beauté des caracteres (†) & les

(*) *Des gens s'étonnent*, dit Chardin, *que deux figures puiſſent faire tant de lettres, mais pour moi je ne vois pas là de quoi s'étonner ſi fort, puiſque les lettres de notre Alphabet, qui ſont au nombre de vingt-trois, ne ſont pourtant compoſées que de deux lignes, la droite & la circulaire, c'eſt-à-dire, qu'avec un C & un I, on fait toutes les lettres qui compoſent nos mots.*

(†) *Ce caractere paroît fort beau & n'a rien de confus ni de barbare. L'on diroit que les lettres auroient été dorées; car il y en a pluſieurs & ſur-tout des Majuſcules, où il paroît encore de l'or, & c'eſt aſſurément quelque choſe d'admirable & d'inconcevable que l'air n'ait pu manger cette dorure durant tant de ſiecles. Du reſte, ce n'eſt pas merveille qu'aucun de tous les Savans du monde n'aient jamais rien compris à cette écriture, puiſqu'elle n'approche en aucune maniere d'aucune écriture qui ſoit venue à notre connoiſſance, au lieu que toutes les écritures connues aujourd'hui, excepté le Chinois, ont beaucoup d'affinité entr'elles, & paroiſſent venir de la même ſource. Ce qu'il y a en ceci de plus merveilleux, eſt que les Guebres qui ſont les reſtes des Anciens Perſes, & qui en conſervent &*

monumens admirables où se trouvent ces inscriptions. Je ne sais pourquoi l'on parle si peu de ces étonnantes ruines : quand j'en lis la description dans Chardin, je me crois transporté dans un autre monde. Il me semble que tout cela donne furieusement à penser.

L'art d'écrire ne tient point à celui de parler. Il tient à des besoins d'une autre nature, qui naissent plus tôt ou plus tard selon des circonstances tout-à-fait indépendantes de la durée des peuples, & qui pourroient n'avoir jamais eu lieu chez des nations très-anciennes. On ignore durant combien de siecles l'art des Hyéroglyphes fut peut-être la seule écriture des Egyptiens, & il est prouvé qu'une telle écriture peut suffire à un peuple policé, par l'exemple des Mexicains qui en avoient une encore moins commode.

perpétuent la Religion, non-seulement ne connoissent pas mieux ces caracteres que nous, mais que leurs caracteres n'y ressemblent pas plus que les nôtres. D'où il s'ensuit, ou que c'est un caractere de cabale ; ce qui n'est pas vraisemblable, puisque ce caractere est le commun & naturel de l'édifice en tous endroits, & qu'il n'y en a pas d'autres du même ciseau ; ou qu'il est d'une si grande antiquité que nous n'oserions presque le dire. En effet, Chardin feroit présumer, sur ce passage, que du tems de Cirus & des Mages, ce caractere étoit déjà oublié, & tout aussi peu connu qu'aujourd'hui.

En comparant l'alphabet Cophte à l'alphabet Syriaque ou Phénicien, on juge aiſément que l'un vient de l'autre, & il ne ſeroit pas étonnant que ce dernier fût l'original, ni que le peuple le plus moderne eût à cet égard inſtruit le plus ancien. Il eſt clair auſſi que l'alphabet Grec vient de l'alphabet Phénicien; l'on voit même qu'il en doit venir. Que Cadmus ou quelque autre l'ait apporté de Phénicie, toujours paroît-il certain que les Grecs ne l'allerent pas chercher & que les Phéniciens l'apporterent eux-mêmes: car, des peuples de l'Aſie & de l'Afrique, ils furent les premiers & preſque les ſeuls (*) qui commercerent en Europe, & ils vinrent bien plutôt chez les Grecs que les Grecs n'allerent chez eux: ce qui ne prouve nullement que le peuple Grec ne ſoit pas auſſi ancien que le peuple de Phénicie.

D'abord les Grecs n'adopterent pas ſeulement les caracteres des Phéniciens, mais même la direction de leurs lignes de

(*) Je compte les Carthaginois pour Phéniciens, puiſqu'ils étoient une colonie de Tyr.

droite à gauche. Ensuite ils s'aviserent d'écrire par sillons, c'est-à-dire, en retournant de la gauche à la droite, puis de la droite à la gauche alternativement (*). Enfin ils écrivirent comme nous faisons aujourd'hui en recommençant toutes les lignes de gauche à droite. Ce progrès n'a rien que de naturel : l'écriture par sillons est sans contredit la plus commode à lire. Je suis même étonné qu'elle ne se soit pas établie avec l'impression, mais étant difficile à écrire à la main, elle dut s'abolir quand les manuscrits se multiplierent.

Mais bien que l'alphabet Grec vienne de l'alphabet Phénicien, il ne s'ensuit point que la langue Grecque vienne de la Phénicienne. Une de ces propositions ne tient point à l'autre, & il paroît que la langue Grecque étoit déjà fort ancienne, que l'art d'écrire étoit récent & même imparfait chez les Grecs. Jusqu'au siége de Troye ils n'eurent que seize lettres, si

(*) V. Pausanias Arcad. Les Latins, dans les commencemens, écrivirent de même, & de-là, selon Marius Victorinus, est venu le mot de *versus*.

toutefois ils les eurent. On dit que Palamede en ajouta quatre & Simonide les quatre autres. Tout cela eſt pris d'un peu loin. Au contraire le Latin, langue plus moderne, eut preſque dès ſa naiſſance un alphabet complet, dont cependant les premiers Romains ne ſe ſervoient gueres, puiſqu'ils commencerent ſi tard d'écrire leur hiſtoire, & que les luſtres ne ſe marquoient qu'avec des clous.

Du reſte il n'y a pas une quantité de lettres ou élémens de la parole abſolument déterminée; les uns en ont plus les autres moins, ſelon les langues & ſelon les diverſes modifications qu'on donne aux voix & aux conſonnes. Ceux qui ne comptent que cinq voyelles ſe trompent fort : les Grecs en écrivoient ſept, les premiers Romains ſix (*), MM. de Port-Royal en comptent dix, M. Duclos dix-ſept, & je ne doute pas qu'on n'en trouvât beaucoup davantage ſi l'habitude avoit rendu l'oreille plus ſenſible & la bouche

(*) *Vocales quas Græcè ſeptem, Romulus ſex, uſus poſterior quinque commemorat, y velut græca rejecta.* Mart. Capel. L. III.

plus exercée aux diverſes modifications, dont elles ſont ſuſceptibles. A proportion de la délicateſſe de l'organe, on trouvera plus ou moins de modifications, entre l'*a* aigu & l'*o* grave, entre l'*i* & l'*e* ouvert, &c. C'eſt ce que chacun peut éprouver en paſſant d'une voyelle à l'autre par une voix continue & nuancée ; car on peut fixer plus ou moins de ces nuances & les marquer par des caracteres particuliers, ſelon qu'à force d'habitude on s'y eſt rendu plus ou moins ſenſible, & cette habitude dépend des ſortes de voix uſitées dans le langage, auxquelles l'organe ſe forme inſenſiblement. La même choſe peut ſe dire à-peu-près des lettres articulées ou conſonnes. Mais la plupart des nations n'ont pas fait ainſi. Elles ont pris l'alphabet les unes des autres, & repréſenté par les mêmes caracteres, des voix & des articulations très-différentes. Ce qui fait que, quelque exacte que ſoit l'orthographe, on lit toujours ridiculement une autre langue que la ſienne, à moins qu'on n'y ſoit extrêmement exercé.

L'écriture, qui ſemble devoir fixer la langue, eſt préciſément ce qui l'altere ;

elle n'en change pas les mots mais le génie; elle substitue l'exactitude à l'expression. L'on rend ses sentimens quand on parle & ses idées quand on écrit. En écrivant on est forcé de prendre tous les mots dans l'acception commune; mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force, & il n'est pas possible qu'une langue qu'on écrit garde long-tems la vivacité de celle qui n'est que parlé. On écrit les voix & non pas les sons; or dans une langue accentuée ce sont les sons, les accens, les inflexions de toute espece qui font la plus grande énergie du langage; & rendent une phrase, d'ailleurs commune, propre seulement au lieu où elle est. Les moyens qu'on prend pour suppléer à celui-là, étendent, alongent la langue écrite, & passant des livres dans le discours énervent la parole même (*). En disant tout comme on l'écriroit on ne fait plus que lire en parlant.

(*) Le meilleur de ces moyens, & qui n'auroit pas ce défaut, feroit la ponctuation, si on l'eût laissée moins in-



CHAPITRE VI.

S'il est probable qu'Homere ait su écrire.

QUoi qu'on nous dise de l'invention de l'alphabet Grec, je la crois beaucoup plus moderne qu'on ne la fait, & je fonde principalement cette opinion sur le caractere de la langue. Il m'est venu bien souvent dans l'esprit de douter non-seulement qu'Homere sût écrire ; mais même qu'on écrivît de son tems. J'ai grand regret que ce doute soit si formellement démenti par l'histoire de Bellerophon dans l'Iliade ; comme j'ai le malheur aussi bien que le Pere Hardouin d'être un peu obstiné dans mes

parfaite. Pourquoi, par exemple, n'avons-nous pas de point vocatif? Le point interrogant que nous avons étoit beaucoup moins nécessaire ; car, par la seule construction, on voit si l'on interroge ou si l'on n'interroge pas, au moins dans notre langue. *Venez-vous* & *vous venez* ne sont pas la même chose. Mais comment distinguer, par écrit, un homme qu'on nomme d'un homme qu'on appelle? C'est-là vraiment une équivoque qu'eût levé le point vocatif. La même équivoque se trouve dans l'ironie, quand l'accent ne la fait pas sentir.

mes paradoxes, si j'étois moins ignorant, je serois bien tenté d'étendre mes doutes sur cette histoire même, & de l'accuser d'avoir été sans beaucoup d'examen interpollée par les compilateurs d'Homere. Non-seulement dans le reste de l'Iliade on voit peu de traces de cet art; mais j'ose avancer que toute l'Odissée n'est qu'un tissu de bêtises & d'inepties qu'une lettre ou deux eussent réduit en fumée, au lieu qu'on rend ce poëme raisonnable & même assez bien conduit, en supposant que ses héros aient ignoré l'écriture. Si l'Iliade eût été écrite, elle eût été beaucoup moins chantée, les Rhapsodes eussent été moins recherchés & se seroient moins multipliés. Aucun autre Poëte n'a été ainsi chanté, si ce n'est le Tasse à Venise, encore n'est-ce que par les Gondoliers qui ne sont pas grands lecteurs. La diversité des dialectes employés par Homere forme encore un préjugé très-fort. Les dialectes distingués par la parole se rapprochent & se confondent par l'écriture, tout se rapporte insensiblement à un modele commun. Plus une nation lit & s'instruit, plus ses dialectes s'effacent, & enfin ils

ne reſtent plus qu'en forme de jargon chez le peuple, qui lit peu & qui n'écrit point.

Or, ces deux Poëmes étant poſtérieurs au ſiége de Troye, il n'eſt gueres apparent que les Grecs qui firent ce ſiége connuſſent l'écriture, & que le Poëte qui le chanta ne la connût pas. Ces Poëmes reſterent long-tems écrits, ſeulement dans la mémoire des hommes; ils furent raſſemblés par écrit aſſez tard & avec beaucoup de peine. Ce fut quand la Grece commença d'abonder en livres & en poéſie écrite, que tout le charme de celle d'Homere ſe fit ſentir par comparaiſon. Les autres Poëtes écrivoient, Homere ſeul avoit chanté, & ces chants divins n'ont ceſſé d'être écoutés avec raviſſement que quand l'Europe s'eſt couverte de barbares, qui ſe ſont mêlés de juger ce qu'ils ne pouvoient ſentir.

CHAPITRE VII.

De la Prosodie moderne.

NOUS n'avons aucune idée d'une langue sonore & harmonieuse, qui parle autant par les sons que par les voix. Si l'on croit suppléer à l'accent par les accens on se trompe : on n'invente les accens que quand l'accent est déjà perdu (*). Il y a plus ; nous croyons avoir des accens dans notre langue, & nous

(*) Quelques Savans prétendent, contre l'opinion commune & contre la preuve tirée de tous les anciens manuscrits, que les Grecs ont connu & pratiqué dans l'écriture les signes appellés accens, & ils fondent cette opinion sur deux passages que je vais transcrire l'un & l'autre, afin que le lecteur puisse juger de leur vrai sens.

Voici le premier tiré de Cicéron, dans son traité de l'Orateur, L. III. N°. 44.

Hanc diligentiam subsequitur modus etiam & forma verborum, quod jam vereor ne huic Catulo videatur esse puerile. Versus enim veteres illi in hac solutâ oratione propemodum, hoc est, numeros quosdam, nobis esse adhibendos putaverunt. Interspirationis enim, non defatigationis nostræ; neque librariorum notis, sed verborum & sententiarum modò, interpunctas clausulas in orationibus esse voluerunt : idque Princeps Isocrates instituisse fertur, ut inconditam antiquorum dicendi consuetudinem, delectationis, atque aurium causâ (quemadmodum scribit discipulus ejus Naucrates) numeris adstringeret.

n'en avons point : nos prétendus accens ne ſont que des voyelles ou des ſignes de quantité ; ils ne marquent aucune variété de ſons. La preuve eſt que ces accens ſe rendent tous, ou par des tems

Namque hæc duo, muſici, qui erant quondam iidem poëtæ, machinati ad voluptatem ſunt verſum, atque cantum, ut & verborum numero, & vocum modo, delectatione vincerent aurium ſatietatem. Hæc igitur duo, vocis dico moderationem, & verborum concluſionem quoad orationis ſeveritas pati poſſit, à poeticâ ad eloquentiam traducenda duxerunt.

Voici le ſecond tiré d'Iſidore, dans ſes Origines. L. I. C. 20.

Præterea quædam ſententiarum notæ apud celeberrimos auctores fuerunt, quaſque antiqui ad diſtinctionem ſcripturarum carminibus & hiſtoriis appoſuerunt. Nota, eſt figura propria in litteræ modum poſita, ad demonſtrandum unamquamque verbi ſententiarumque ac verſuum rationem. Notæ autem verſibus apponuntur, numero XXVI. quæ ſunt nominibus infra ſcriptis, &c.

Pour moi, je vois-là que du tems de Cicéron, les bons Copiſtes pratiquoient la ſéparation des mots, & certains ſignes équivalens à notre ponctuation. J'y vois encore l'invention du nombre & de la déclamation de la proſe attribuée à Iſocrate. Mais je n'y vois point du tout les ſignes écrits, les accens, & quand je les y verrois, on n'en pourroit conclure qu'une choſe que je ne diſpute pas & qui rentre tout-à-fait dans mes principes ; ſavoir que, quand les Romains commencerent à étudier le Grec, les Copiſtes, pour leur en indiquer la prononciation, inventerent les ſignes des accens, des eſprits & de la proſodie, mais il ne s'enſuivroit nullement que ces ſignes fuſſent en uſage parmi les Grecs qui n'en avoient aucun beſoin.

inégaux, ou par des modifications des levres, de la langue ou du palais qui font la diverſité des voix, aucun par des modifications de la glote qui font la diverſité des ſons. Ainſi quand notre circonflexe n'eſt pas une ſimple voix, il eſt une longue ou il n'eſt rien. Voyons à préſent ce qu'il étoit chez les Grecs.

Denis d'Halycarnaſſe dit, que l'élévation du ton dans l'accent aigu & l'abaiſſement dans le grave étoient une quinte ; ainſi l'accent proſodique étoit auſſi muſical, ſurtout le circonflexe, où la voix après avoir monté d'une quinte deſcendoit d'une autre quinte ſur la même ſyllabe (*). On voit aſſez par ce paſſage & par ce qui s'y rapporte, que M. Duclos ne reconnoît point d'accent muſical dans notre langue, mais ſeulement l'accent proſodique & l'accent vocal ; on y ajoute un accent orthographique qui ne change rien à la voix, ni au ſon, ni à la quantité, mais qui tantôt indique une lettre ſupprimée comme le circonflexe, & tantôt fixe le ſens équivoque d'un monoſyllabe, tel

(*) M. Duclos, Rem. ſur la gram. génér. & raiſonnée, p. 30.

que l'accent prétendu grave qui diſtingue *où* adverbe de lieu, de *ou* particule disjonctive, & *à* pris pour article du même *a* pris pour verbe; cet accent diſtingue à l'œil ſeulement ces monoſyllabes, rien ne les diſtingue à la prononciation (†). Ainſi la définition de l'accent que les François ont généralement adoptée, ne convient à aucun des accens de leur langue.

Je m'attends bien que pluſieurs de leurs grammairiens, prévenus que les accens marquent élévation ou abaiſſement de voix, ſe récrieront encore ici au paradoxe, & faute de mettre aſſez de ſoins à l'expérience, ils croiront rendre par les modifications de la glote ces mêmes accens qu'ils rendent uniquement en variant les ouvertures de la bouche ou les poſitions de la langue. Mais voici ce que j'ai à leur dire pour conſtater l'ex-

(†) On pourroit croire que c'eſt par ce même accent que les Italiens diſtinguent, par exemple, *è* verbe de *e* conjonction; mais le premier ſe diſtingue à l'oreille par un ſon plus fort & plus appuyé, ce qui rend vocal l'accent dont il eſt marqué : obſervation que le Buonmattei a eu tort de ne pas faire.

périence & rendre ma preuve ſans replique.

Prenez exactement avec la voix l'uniſſon de quelque inſtrument de Muſique, & ſur cet uniſſon prononcez de ſuite tous les mots françois les plus diverſement accentués que vous pourrez raſſembler; comme il n'eſt pas ici queſtion de l'accent oratoire, mais ſeulement de l'accent grammatical, il n'eſt pas même néceſſaire que ces divers mots aient un ſens ſuivi. Obſervez en parlant ainſi, ſi vous ne marquez pas ſur ce même ſon tous les accens auſſi ſenſiblement, auſſi nettement que ſi vous prononciez ſans gêne en variant votre ton de voix. Or, ce fait ſuppoſé, & il eſt inconteſtable, je dis que puiſque tous vos accens s'expriment ſur le même ton, ils ne marquent donc pas des ſons différens. Je n'imagine pas ce qu'on peut répondre à cela.

Toute langue où l'on peut mettre pluſieurs airs de Muſique ſur les mêmes paroles, n'a point d'accent muſical déterminé. Si l'accent étoit déterminé, l'air le ſeroit auſſi. Dès que le chant eſt arbitraire, l'accent eſt compté pour rien.

Les langues modernes de l'Europe sont toutes du plus au moins dans le même cas. Je n'en excepte pas même l'italienne. La langue italienne, non plus que la françoise, n'est point par elle-même une langue musicale. La différence est seulement que l'une se prête à la Musique, & que l'autre ne s'y prête pas.

Tout ceci mene à la confirmation de ce principe, que par un progrès naturel toutes les langues lettrées doivent changer de caractere & perdre de la force en gagnant de la clarté; que plus on s'attache à perfectionner la grammaire & la logique, plus on accélere ce progrès, & que pour rendre bientôt une langue froide & monotone, il ne faut qu'établir des académies chez le peuple qui la parle.

On connoît les langues dérivées par la différence de l'orthographe à la prononciation. Plus les langues sont antiques & originales, moins il y a d'arbitraire dans la maniere de les prononcer, par conséquent moins de complication de caracteres pour déterminer cette prononciation. *Tous les signes prosodiques des anciens*,

dit M. Duclos, *supposé que l'emploi en fût bien fixé, ne valoient pas encore l'usage.* Je dirai plus ; ils y furent substitués. Les anciens Hébreux n'avoient ni points, ni accens, ils n'avoient pas même des voyelles. Quand les autres Nations ont voulu se mêler de parler Hébreu, & que les Juifs ont parlé d'autres langues, la leur a perdu son accent ; il a fallu des points, des signes pour le régler, & cela a bien plus rétabli le sens des mots que la prononciation de la langue. Les Juifs de nos jours, parlant Hébreu, ne seroient plus entendus de leurs ancêtres.

Pour savoir l'Anglois, il faut l'apprendre deux fois, l'une à le lire, & l'autre à le parler. Si un Anglois lit à haute voix, & qu'un étranger jette les yeux sur le livre, l'étranger n'apperçoit aucun rapport entre ce qu'il voit & ce qu'il entend. Pourquoi cela ? parce que l'Angleterre ayant été successivement conquise par divers peuples, les mots se sont toujours écrits de même, tandis que la maniere de les prononcer a souvent changé. Il y a bien de la différence entre les signes qui déterminent le sens de l'écriture &

ceux qui reglent la prononciation. Il feroit aifé de faire avec les feules confonnes une langue fort claire par écrit, mais qu'on ne fauroit parler. L'Algebre a quelque chofe de cette langue-là. Quand une langue eft plus claire par fon orthographe que par fa prononciation, c'eft un figne qu'elle eft plus écrite que parlée; telle pouvoit être la langue favante des Egyptiens; telles font pour nous les langues mortes. Dans celles qu'on charge de confonnes inutiles, l'écriture femble même avoir précédé la parole, & qui ne croiroit la Polonoife dans ce cas-là? Si cela étoit, le Polonois devroit être la plus froide de toutes les langues.

CHAPITRE VIII.

Différence générale & locale dans l'Origine des Langues.

TOUT ce que j'ai dit jufqu'ici convient aux langues primitives en général, & aux progrès qui réfultent de leur durée, mais n'explique ni leur origine, ni

leurs différences. La principale cause qui les distingue est locale, elle vient des climats où elles naissent, & de la maniere dont elles se forment; c'est à cette cause qu'il faut remonter pour concevoir la différence générale & caractéristique qu'on remarque entre les langues du midi & celles du nord. Le grand défaut des Européens est de philosopher toujours sur les origines des choses, d'après ce qui se passe autour d'eux. Ils ne manquent point de nous montrer les premiers hommes, habitant une terre ingrate & rude, mourant de froid & de faim, empressés à se faire un couvert & des habits; ils ne voient par-tout que la neige & les glaces de l'Europe; sans songer que l'espece humaine, ainsi que toutes les autres, a pris naissance dans les pays chauds, & que sur les deux tiers du globe l'hiver est à peine connu. Quand on veut étudier les hommes, il faut regarder près de soi; mais pour étudier l'homme il faut apprendre à porter sa vue au loin; il faut d'abord observer les différences pour découvrir les propriétés.

Le genre-humain né dans les pays chauds,

s'étend de-là dans les pays froids ; c'est dans ceux-ci qu'il se multiplie & reflue ensuite dans les pays chauds. De cette action & réaction, viennent les révolutions de la terre & l'agitation continuelle de ses habitans. Tâchons de suivre dans nos recherches l'ordre même de la nature. J'entre dans une longue digression sur un sujet si rebattu qu'il en est trivial, mais auquel il faut toujours revenir malgré qu'on en ait pour trouver l'origine des institutions humaines.



CHAPITRE IX.

Formation des Langues Méridionales.

DANS les premiers tems (*) les hommes épars sur la face de la terre n'avoient de société que celle de la famille, de loix que celles de la nature, de langue

(*) J'appelle les premiers tems ceux de la dispersion des hommes, à quelque âge du genre-humain qu'on veuille en fixer l'époque.

que le geste & quelques sons inarticulés (†). Ils n'étoient liés par aucune idée de fraternité commune, & n'ayant aucun arbitre que la force, ils se croyoient ennemis les uns des autres. C'étoient leur foiblesse & leur ignorance qui leur donnoient cette opinion. Ne connoissant rien, ils craignoient tout, ils attaquoient pour se défendre. Un homme abandonné seul sur la face de la terre, à la merci du genre-humain, devoit être un animal féroce. Il étoit prêt à faire aux autres tout le mal qu'il craignoit d'eux. La crainte & la foiblesse sont les sources de la cruauté.

Les affections sociales ne se développent en nous qu'avec nos lumieres. La pitié, bien que naturelle au cœur de l'homme, resteroit éternellement inactive

(†) Les véritables langues n'ont point une origine domestique, il n'y a qu'une convention plus générale & plus durable qui les puisse établir. Les Sauvages de l'Amérique ne parlent presque jamais que hors de chez eux; chacun garde le silence dans sa cabane, il parle par signes à sa famille, & ces signes sont peu fréquens, parce qu'un Sauvage est moins inquiet, moins impatient qu'un Européen, qu'il n'a pas tant de besoins, & qu'il prend soin d'y pourvoir lui-même.

ſans l'imagination qui la met en jeu. Comment nous laiſſons-nous émouvoir à la pitié ? En nous tranſportant hors de nous-mêmes ; en nous identifiant avec l'être ſouffrant. Nous ne ſouffrons qu'autant que nous jugeons qu'il ſouffre ; ce n'eſt pas dans nous, c'eſt dans lui que nous ſouffrons. Qu'on ſonge combien ce tranſport ſuppoſe de connoiſſances acquiſes ! Comment imaginerois-je des maux dont je n'ai nulle idée ? comment ſouffrirois-je en voyant ſouffrir un autre, ſi je ne ſais pas même qu'il ſouffre, ſi j'ignore ce qu'il y a de commun entre lui & moi ? Celui qui n'a jamais réfléchi, ne peut pas être ni clément, ni juſte, ni pitoyable : il ne peut pas non plus être méchant & vindicatif. Celui qui n'imagine rien, ne ſent que lui-même ; il eſt ſeul au milieu du genre-humain.

La réflexion naît des idées comparées, & c'eſt la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un ſeul objet n'a point de comparaiſon à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre, & toujours les mêmes dès ſon enfance, ne les compare point encore,

parce que l'habitude de les voir lui ôte l'attention néceſſaire pour les examiner : mais à meſure qu'un objet nouveau nous frappe, nous voulons le connoître ; dans ceux qui nous ſont connus nous lui cherchons des rapports : c'eſt ainſi que nous apprenons à conſidérer ce qui eſt ſous nos yeux, & que ce qui nous eſt étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche.

Appliquez ces idées aux premiers hommes, vous verrez la raiſon de leur barbarie. N'ayant jamais rien vu que ce qui étoit autour d'eux, cela même ils ne le connoiſſoient pas ; ils ne ſe connoiſſoient pas eux-mêmes. Ils avoient l'idée d'un pere, d'un fils, d'un frere, & non pas d'un homme. Leur cabane contenoit tous leurs ſemblables ; un étranger, une bête, un monſtre, étoient pour eux la même choſe : hors eux & leur famille, l'univers entier ne leur étoit rien.

De-là, les contradictions apparentes qu'on voit entre les peres des nations : tant de naturel & tant d'inhumanité, des mœurs ſi féroces & des cœurs ſi tendres, tant d'amour pour leur famille

& d'averſion pour leur eſpece. Tous leurs ſentimens concentrés entre leurs proches, en avoient plus d'énergie. Tout ce qu'ils connoiſſoient leur étoit cher. Ennemis du reſte du monde qu'ils ne voyoient point & qu'ils ignoroient, ils ne haïſſoient que ce qu'ils ne pouvoient connoître.

Ces tems de barbarie étoient le ſiecle d'or, non parce que les hommes étoient unis, mais parce qu'ils étoient ſéparés. Chacun, dit-on, s'eſtimoit le maître de tout, cela peut être ; mais nul ne connoiſſoit & ne deſiroit que ce qui étoit ſous ſa main : ſes beſoins, loin de le rapprocher de ſes ſemblables l'en éloignoient. Les hommes, ſi l'on veut, s'attaquoient dans la rencontre, mais ils ſe rencontroient rarement. Par-tout régnoit l'état de guerre, & toute la terre étoit en paix.

Les premiers hommes furent chaſſeurs ou bergers, & non pas laboureurs ; les premiers biens furent des troupeaux & non pas des champs. Avant que la propriété de la terre fût partagée, nul ne penſoit à la cultiver. L'Agriculture eſt un art qui demande des inſtrumens ; ſe-

mer pour recueillir eſt une précaution qui demande de la prévoyance. L'homme en ſociété cherche à s'étendre, l'homme iſolé ſe reſſerre. Hors de la portée où ſon œil peut voir, & où ſon bras peut atteindre, il n'y a plus pour lui ni droit, ni propriété. Quand le Cyclope a roulé la pierre à l'entrée de ſa caverne, ſes troupeaux & lui ſont en ſureté. Mais qui garderoit les moiſſons de celui pour qui les loix ne veillent pas?

On me dira que Caïn fut laboureur & que Noé planta la vigne. Pourquoi non? Ils étoient ſeuls, qu'avoient-ils à craindre? D'ailleurs ceci ne fait rien contre moi; j'ai dit ci-devant ce que j'entendois par les premiers tems. En devenant fugitif, Caïn fut bien forcé d'abandonner l'agriculture; la vie errante des deſcendans de Noé dut auſſi la leur faire oublier; il fallut peupler la terre avant de la cultiver; ces deux choſes ſe font mal enſemble. Durant la premiere diſperſion du genre-humain, juſqu'à ce que la famille fût arrêtée, & que l'homme eût une habitation fixe, il n'y eut plus d'agriculture. Les peuples qui ne ſe fixent

point, ne ſauroient cultiver la terre ; tels furent autrefois les Nomades, tels furent les Arabes vivant ſous des tentes, les Scythes dans leurs chariots, tels ſont encore aujourd'hui les Tartares errans, & les Sauvages de l'Amérique.

Généralement chez tous les peuples dont l'origine nous eſt connue, on trouve les premiers barbares voraces & carnaciers, plutôt qu'agriculteurs & granivores. Les Grecs nomment le premier qui leur apprit à labourer la terre, & il paroît qu'ils ne connurent cet art que fort tard : mais quand ils ajoutent qu'avant Triptoleme ils ne vivoient que de gland, ils diſent une choſe ſans vraiſemblance & que leur propre hiſtoire dément ; car ils mangeoient de la chair avant Triptoleme, puiſqu'il leur défendit d'en manger. On ne voit pas, au reſte, qu'ils aient tenu grand compte de cette défenſe.

Dans les feſtins d'Homere, on tue un bœuf pour régaler ſes hôtes, comme on tueroit de nos jours un cochon de lait. En liſant qu'Abraham ſervit un veau à trois perſonnes, qu'Eumée fit rôtir deux chevreaux pour le dîner d'Uliſſe, & qu'au-

tant en fit Rebecca pour celui de son mari, on peut juger quels terribles dévoreurs de viande étoient les hommes de ces tems-là. Pour concevoir les repas des anciens on n'a qu'à voir aujourd'hui ceux des Sauvages ; j'ai failli dire ceux des Anglois.

Le premier gâteau qui fut mangé fut la communion du genre-humain. Quand les hommes commencerent à se fixer ils défrichoient quelque peu de terre autour de leur cabane, c'étoit un jardin plutôt qu'un champ. Le peu de grain qu'on recueilloit se broyoit entre deux pierres, on en faisoit quelques gâteaux qu'on cuisoit sous la cendre, ou sur la braise, ou sur une pierre ardente, dont on ne mangeoit que dans les festins. Cet antique usage qui fut consacré chez les Juifs par la Pâque, se conserve encore aujourd'hui dans la Perse & dans les Indes. On n'y mange que des pains sans levain, & ces pains en feuilles minces, se cuisent & se consomment à chaque repas. On ne s'est avisé de faire fermenter le pain que quand il en a fallu davantage, car la fermentation se fait mal sur une petite quantité.

Je sais qu'on trouve déjà l'agriculture en grand dès le tems des Patriarches. Le voisinage de l'Egypte avoit dû la porter de bonne-heure en Palestine. Le livre de Job, le plus ancien, peut-être, de tous les livres qui existent, parle de la culture des champs, il compte cinq cents paires de bœufs parmi les richesses de Job; ce mot de paires montre ces bœufs accouplés pour le travail; il est dit positivement que ces bœufs labouroient quand les Sabéens les enleverent, & l'on peut juger quelle étendue de pays devoient labourer cinq cents paires de bœufs.

Tout cela est vrai; mais ne confondons point les tems. L'âge patriarchal que nous connoissons est bien loin du premier âge. L'écriture compte dix générations de l'un à l'autre dans ces siecles où les hommes vivoient long-tems. Qu'ont-ils fait durant ces dix générations? Nous n'en savons rien. Vivant épars & presque sans société, à peine parloient-ils; comment pouvoient-ils écrire? Et dans l'uniformité de leur vie isolée quels événemens nous auroient-ils transmis.

Adam parloit; Noé parloit; soit. Adam

avoit été inftruit par Dieu même. En fe divifant, les enfans de Noé abandonnerent l'agriculture, & la langue commune périt avec la premiere fociété. Cela feroit arrivé quand il n'y auroit jamais eu de tour de Babel. On a vu dans des Ifles défertes des folitaires oublier leur propre langue : rarement après plufieurs générations, des hommes hors de leurs pays confervent leur premier langage, même ayant des travaux communs & vivant entr'eux en fociété.

Epars dans ce vafte défert du monde; les hommes retomberent dans la ftupide barbarie où ils fe feroient trouvés, s'ils étoient nés de la terre. En fuivant ces idées fi naturelles, il eft aifé de concilier l'autorité de l'Ecriture avec les monumens antiques, & l'on n'eft pas réduit à traiter de fables, des traditions auffi anciennes que les peuples qui nous les ont tranfmifes.

Dans cet état d'abrutiffement il falloit vivre. Les plus actifs, les plus robuftes, ceux qui alloient toujours en avant ne pouvoient vivre que de fruits & de chaffe; ils devinrent donc chaffeurs, violens, fan-

guinaires; puis avec le tems guerriers, conquérans, usurpateurs. L'histoire a souillé ses monumens des crimes de ces premiers Rois; la guerre & les conquêtes ne sont que des chasses d'hommes. Après les avoir conquis, il ne leur manquoit que de les dévorer. C'est ce que leurs successeurs ont appris à faire.

Le plus grand nombre, moins actif & plus paisible, s'arrêta le plutôt qu'il put, assembla du bétail, l'apprivoisa, le rendit docile à la voix de l'homme, pour s'en nourrir, apprit à le garder, à le multiplier; & ainsi commença la vie pastorale.

L'industrie humaine s'étend avec les besoins qui la font naître. Des trois manieres de vivre possibles à l'homme, savoir la chasse, le soin des troupeaux & l'agriculture, la premiere exerce le corps à la force, à l'adresse, à la course; l'ame, au courage, à la ruse; elle endurcit l'homme & le rend féroce. Le pays des chasseurs n'est pas long-tems celui de la chasse (*),

(*) Le métier de chasseur n'est point favorable à la population. Cette observation qu'on a faite quand les Isles de

il faut poursuivre au loin le gibier, de-là l'équitation. Il faut atteindre le même gibier qui fuit; de-là les armes légeres, la fronde, la flêche, le javelot. L'art pastoral, pere du repos & des passions oiseuses est celui qui se suffit le plus à lui-même. Il fournit à l'homme, presque sans peine, la vie & le vêtement; il lui fournit même sa demeure; les tentes des premiers bergers étoient faites de peaux de bêtes: le toit de l'arche & du tabernacle de Moïse n'étoit pas d'une autre étoffe. A l'égard de l'agriculture, plus lente à naître, elle tient à tous les arts; elle amene la propriété, le gouvernement, les loix, & par degré la misere & les crimes, inséparables pour notre espece, de la science du bien & du mal. Aussi les Grecs ne regardoient-ils pas seulement Triptoleme comme l'inventeur d'un art uti-

St. Domingue & de la Tortue étoient habitées par des boucaniers, se confirme par l'Etat de l'Amérique Septentrionale. On ne voit point que les peres d'aucune nation nombreuse, aient été chasseurs par état; ils ont tous été agriculteurs ou bergers. La chasse doit donc être moins considérée ici comme ressource de subsistance, que comme un accessoire de l'état pastoral.

le, mais comme un instituteur & un sage, duquel ils tenoient leur premiere discipline & leurs premieres loix. Au contraire, Moïse semble porter un jugement d'improbation sur l'agriculture, en lui donnant un méchant pour inventeur & faisant rejetter de Dieu ses offrandes : on diroit que le premier laboureur annonçoit dans son caractere les mauvais effets de son art. L'auteur de la Genese avoit vu plus loin qu'Hérodote.

A la division précédente se rapportent les trois états de l'homme considéré par rapport à la société. Le Sauvage est chasseur, le Barbare est berger, l'homme civil est laboureur.

Soit donc qu'on recherche l'origine des arts, soit qu'on observe les premieres mœurs on voit que tout se rapporte, dans son principe aux moyens de pourvoir à la subsistance, & quant à ceux de ces moyens qui rassemblent les hommes, ils sont déterminés par le climat & par la nature du sol. C'est donc aussi par les mêmes causes qu'il faut expliquer la diversité des langues & l'opposition de leurs caracteres.

Les

Les climats doux, les pays gras & fertiles ont été les premiers peuplés & les derniers où les nations se sont formées, parce que les hommes s'y pouvoient passer plus aisément les uns des autres, & que les besoins qui font naître la société, s'y sont faits sentir plus tard.

Supposez un printems perpétuel sur la terre; supposez par-tout de l'eau, du bétail, des pâturages; supposez les hommes, sortant des mains de la nature, une fois dispersés parmi tout cela : je n'imagine pas comment ils auroient jamais renoncé à leur liberté primitive, & quitté la vie isolée & pastorale, si convenable à leur indolence naturelle (*), pour s'im-

(*) Il est inconcevable à quel point l'homme est naturellement paresseux. On diroit qu'il ne vit que pour dormir, végéter, rester immobile; à peine peut-il se résoudre à se donner les mouvemens nécessaires pour s'empêcher de mourir de faim. Rien ne maintient tant les Sauvages dans l'amour de leur état que cette délicieuse indolence. Les passions qui rendent l'homme inquiet, prévoyant, actif, ne naissent que dans la société. Ne rien faire est la premiere & la plus forte passion de l'homme après celle de se conserver. Si l'on y regardoit bien, l'on verroit que, même parmi nous, c'est pour parvenir au repos que chacun travaille; c'est encore la paresse qui nous rend laborieux.

poser sans nécessité l'esclavage, les travaux, les miseres inséparables de l'état social.

Celui qui voulut que l'homme fût sociable, toucha du doigt l'axe du globe & l'inclina sur l'axe de l'univers. A ce léger mouvement, je vois changer la face de la terre & décider la vocation du genre-humain : j'entends au loin les cris de joie d'une multitude insensée ; je vois édifier les Palais & les Villes ; je vois naître les arts, les loix, le commerce ; je vois les peuples se former, s'étendre, se dissoudre, se succéder comme les flots de la mer : je vois les hommes rassemblés sur quelques points de leur demeure pour s'y dévorer mutuellement, faire un affreux désert du reste du monde, digne monument de l'union sociale & de l'utilité des arts.

La terre nourrit les hommes ; mais quand les premiers besoins les ont dispersés, d'autres besoins les rassemblent, & c'est alors seulement qu'ils parlent & qu'ils font parler d'eux. Pour ne pas me trouver en contradiction avec moi-même, il faut me laisser le tems de m'expliquer.

Si l'on cherche en quels lieux sont nés les peres du genre-humain, d'où sortirent les premieres colonies, d'où vinrent les premieres émigrations, vous ne nommerez pas les heureux climats de l'Asie-mineure, ni de la Sicile, ni de l'Afrique, pas même de l'Egypte; vous nommerez les sables de la Chaldée, les rochers de la Phénicie. Vous trouverez la même chose dans tous les tems. La Chine a beau se peupler de Chinois, elle se peuple aussi de Tartares; les Scythes ont inondé l'Europe & l'Asie; les montagnes de Suisse versent actuellement dans nos régions fertiles une colonie perpétuelle qui promet de ne point tarir.

Il est naturel, dit-on, que les habitans d'un pays ingrat le quittent pour en occuper un meilleur. Fort bien; mais pourquoi ce meilleur pays, au lieu de fourmiller de ses propres habitans, fait-il place à d'autres? Pour sortir d'un pays ingrat, il y faut être. Pourquoi donc tant d'hommes y naissent-ils par préférence? On croiroit que les pays ingrats ne devroient se peupler que de l'excédent des pays fertiles, & nous voyons que c'est le con-

traire. La plupart des Peuples Latins se disoient Aborigenes (*), tandis que la grande Grece, beaucoup plus fertile, n'étoit peuplée que d'étrangers. Tous les peuples Grecs avouoient tirer leur origine de diverses colonies, hors celui dont le sol étoit le plus mauvais, savoir le Peuple Attique, lequel se disoit Autocthone ou né de lui-même. Enfin, sans percer la nuit des tems, les siecles modernes offrent une observation décisive; car quel climat au monde est plus triste que celui qu'on nomma la fabrique du genre-humain?

Les associations d'hommes sont en grande partie l'ouvrage des accidens de la nature; les déluges particuliers, les mers extravasées, les éruptions des volcans, les grands tremblemens de terre, les incendies allumés par la foudre & qui détruisoient les forêts, tout ce qui dût effrayer & disperser les sauvages habitans d'un pays, dût ensuite les rassembler

(*) Ces noms d'*Autocthones* & d'*Aborigenes* signifient seulement que les premiers habitans du pays étoient Sauvages, sans sociétés, sans loix, sans traditions, & qu'ils peuplerent avant de parler.

pour réparer en commun les pertes communes. Les traditions des malheurs de la terre, si fréquens dans les anciens tems, montrent de quels instrumens se servit la Providence pour forcer les humains à se rapprocher. Depuis que les sociétés sont établies, ces grands accidens ont cessé & sont devenus plus rares ; il semble que cela doit encore être ; les mêmes malheurs qui rassemblerent les hommes épars, disperseroient ceux qui sont réunis.

Les révolutions des saisons sont une autre cause plus générale & plus permanente, qui dût produire le même effet dans les climats exposés à cette variété. Forcés de s'approvisionner pour l'hiver, voilà les habitans dans le cas de s'entre-aider, les voilà contraints d'établir entre eux quelque sorte de convention. Quand les courses deviennent impossibles, & que la rigueur du froid les arrête, l'ennui les lie autant que le besoin. Les Lapons ensevelis dans leurs glaces, les Esquimaux, le plus sauvage de tous les peuples, se rassemblent l'hiver dans leurs cavernes, & l'été ne se connoissent plus. Augmentez d'un degré leur développement & leurs

lumieres, les voilà réunis pour toujours.

L'estomac ni les intestins de l'homme ne sont pas faits pour digérer la chair crue, en général son goût ne la supporte pas; à l'exception peut-être des seuls Esquimaux, dont je viens de parler, les Sauvages mêmes grillent leurs viandes. A l'usage du feu, nécessaire pour les cuire, se joint le plaisir qu'il donne à la vue, & sa chaleur agréable au corps. L'aspect de la flamme qui fait fuir les animaux, attire l'homme (*). On se rassemble autour d'un foyer commun, on y fait des festins, on y danse; les doux liens de l'habitude y rapprochent insensiblement

(*) Le feu fait grand plaisir aux animaux ainsi qu'à l'homme, lorsqu'ils sont accoutumés à sa vue & qu'ils ont senti sa douce chaleur. Souvent même il ne leur seroit gueres moins utile qu'à nous, au moins pour réchauffer leurs petits. Cependant on n'a jamais ouï dire qu'aucune bête, ni sauvage ni domestique, ait acquis assez d'industrie pour faire du feu, même à notre exemple. Voilà donc ces êtres raisonneurs qui forment, dit-on, devant l'homme une société fugitive, dont, cependant, l'intelligence n'a pu s'élever jusqu'à tirer d'un caillou des étincelles, & les recueillir, ou conserver au moins quelques feux abandonnés! Par ma foi, les Philosophes se moquent de nous tout ouvertement. On voit bien par leurs écrits qu'en effet ils nous prennent pour des bêtes.

l'homme de ses semblables, & sur ce foyer rustique brûle le feu sacré qui porte au fond des cœurs le premier sentiment de l'humanité.

Dans les pays chauds, les sources & les rivieres, inégalement dispersées, sont d'autres points de réunion, d'autant plus nécessaires que les hommes peuvent moins se passer d'eau que de feu. Les Barbares sur-tout qui vivent de leurs troupeaux, ont besoin d'abreuvoirs communs, & l'histoire des plus anciens tems nous apprend, qu'en effet c'est-là que commencerent & leurs traités & leurs querelles (*). La facilité des eaux peut retarder la société des habitans dans les lieux bien arrosés. Au contraire, dans les lieux arides il fallut concourir à creuser des puits, à tirer des canaux pour abreuver le bétail. On y voit des hommes associés de tems presque immémorial, car il falloit que le pays restât désert, ou que le travail humain le rendît habitable. Mais le penchant que nous avons à tout rap-

(*) Voyez l'exemple de l'un & de l'autre au chapitre 21 de la Genese, entre Abraham & Abimelec, au sujet du puits du serment.

porter à nos usages, rend sur ceci quelques réflexions nécessaires.

Le premier état de la terre différoit beaucoup de celui où elle est aujourd'hui, qu'on la voit parée ou défigurée par la main des hommes. Le cahos que les Poëtes ont feint dans les élémens régnoit dans ses productions. Dans ces tems reculés, où les révolutions étoient fréquentes, où mille accidens changeoient la nature du sol & les aspects du terrain, tout croissoit confusément, arbres, légumes, arbrisseaux, herbages; nulle espece n'avoit le tems de s'emparer du terrain qui lui convenoit le mieux & d'y étouffer les autres; elles se séparoient lentement, peu-à-peu, & puis un bouleversement survenoit qui confondoit tout.

Il y a un tel rapport entre les besoins de l'homme & les productions de la terre, qu'il suffit qu'elle soit peuplée, & tout subsiste; mais avant que les hommes réunis missent, par leurs travaux communs, une balance entre ses productions, il falloit, pour qu'elles subsistassent toutes, que la nature se chargeât seule de l'équilibre que la main des hommes conserve

aujourd'hui ; elle maintenoit ou rétablissoit cet équilibre par des révolutions, comme ils le maintiennent ou rétablissent par leur inconstance. La guerre qui ne régnoit pas encore entr'eux, sembloit régner entre les élémens ; les hommes ne brûloient point de Villes, ne creusoient point de mines, n'abattoient point d'arbres ; mais la nature allumoit des volcans, excitoit des tremblemens de terre, le feu du Ciel consumoit des forêts. Un coup de foudre, un déluge, une exhalaison faisoient alors en peu d'heures ce que cent mille bras d'hommes font aujourd'hui dans un siecle. Sans cela, je ne vois pas comment le systême eût pu subsister & l'équilibre se maintenir. Dans les deux regnes organisés, les grandes especes eussent à la longue absorbé les petites (*).

(*) On prétend que, par une sorte d'action & de réaction naturelle, les diverses especes du regne animal se maintiendroient d'elles-mêmes dans un balancement perpétuel qui leur tiendroit lieu d'équilibre. Quand l'espece dévorante se sera, dit-on, trop multipliée aux dépens de l'espece dévorée, alors ne trouvant plus de subsistance, il faudra que la premiere diminue & laisse à la seconde le tems de se repeupler ; jusqu'à ce que, fournissant de nouveau une subsistance abondante à l'autre, celle-ci diminue

Toute la terre n'eût bientôt été couverte que d'arbres & de bêtes féroces ; à la fin tout eût péri.

Les eaux auroient perdu peu-à-peu la circulation qui vivifie la terre. Les montagnes se dégradent & s'abaissent, les fleuves charient, la mer se comble & s'étend, tout tend insensiblement au niveau ; la main des hommes retient cette pente & retarde ce progrès ; sans eux il seroit plus rapide, & la terre seroit peut-être déjà sous les eaux. Avant le travail humain, les sources mal distribuées se répandoient plus inégalement, fertilisoient moins la terre, en abreuvoient plus difficilement les habitans. Les rivieres étoient souvent inaccessibles, leurs bords escarpés ou marécageux : l'art humain ne les retenant point dans leurs lits, elles en sortoient fréquemment, s'extravasoient à droite ou à gauche, changeoient leurs directions &

encore, tandis que l'espece dévorante se repeuple de nouveau. Mais une telle oscillation ne me paroît point vraisemblable : car, dans ce systême, il faut qu'il y ait un tems où l'espece qui sert de proie, augmente & où celle qui s'en nourrit diminue ; ce qui me semble contre toute raison.

leurs cours, se partageoient en diverses branches ; tantôt on les trouvoit à sec, tantôt des sables mouvans en défendoient l'approche ; elles étoient comme n'existant pas, & l'on mouroit de soif au milieu des eaux.

Combien de pays arides ne sont habitables que par les saignées & par les canaux que les hommes ont tiré des fleuves. La Perse presque entiere ne subsiste que par cet artifice : la Chine fourmille de peuple à l'aide de ses nombreux canaux : sans ceux des Pays-Bas, ils seroient inondés par les fleuves, comme ils le seroient par la mer sans leurs digues : l'Egypte, le plus fertile pays de la terre, n'est habitable que par le travail humain. Dans les grandes plaines dépourvues de rivieres, & dont le sol n'a pas assez de pente, on n'a d'autre ressource que les puits. Si donc les premiers Peuples dont il soit fait mention dans l'histoire, n'habitoient pas dans les pays gras ou sur de faciles rivages, ce n'est pas que ces climats heureux fussent déserts, mais c'est que leurs nombreux habitans, pouvant se passer les uns des autres, vécurent plus

long-tems isolés dans leurs familles & sans communication. Mais, dans les lieux arides où l'on ne pouvoit avoir de l'eau que par des puits, il fallut bien se réunir pour les creuser, ou du moins s'accorder pour leur usage. Telle dût être l'origine des sociétés & des langues dans les pays chauds.

Là se formerent les premiers liens des familles ; là furent les premiers rendez-vous des deux sexes. Les jeunes filles venoient chercher de l'eau pour le ménage, les jeunes hommes venoient abreuver leurs troupeaux. Là des yeux accoutumés aux mêmes objets dès l'enfance, commencerent d'en voir de plus doux. Le cœur s'émut à ces nouveaux objets, un attrait inconnu le rendit moins sauvage, il sentit le plaisir de n'être pas seul. L'eau devint insensiblement plus nécessaire, le bétail eut soif plus souvent ; on arrivoit en hâte & l'on partoit à regret. Dans cet âge heureux où rien ne marquoit les heures, rien n'obligeoit à les compter ; le tems n'avoit d'autre mesure que l'amusement & l'ennui. Sous de vieux chênes vainqueurs des ans, une ardente jeunesse

oublioit par degrés sa férocité, on s'apprivoisoit peu-à-peu les uns avec les autres; en s'efforçant de se faire entendre, on apprit à s'expliquer. Là se firent les premieres fêtes, les pieds bondissoient de joie, le geste empressé ne suffisoit plus, la voix l'accompagnoit d'accens passionnés, le plaisir & le desir confondus ensemble, se faisoient sentir à la fois. Là fut enfin le vrai berceau des peuples, & du pur cristal des fontaines sortirent les premiers feux de l'amour.

Quoi donc! Avant ce tems les hommes naissoient-ils de la terre? Les générations se succédoient-elles sans que les deux sexes fussent unis, & sans que personne s'entendît? Non, il y avoit des familles, mais il n'y avoit point de nations; il y avoit des langues domestiques, mais il n'y avoit point de langues populaires; il y avoit des mariages, mais il n'y avoit point d'amour. Chaque famille se suffisoit à elle-même & se perpétuoit par son seul sang. Les enfans nés des mêmes parens croissoient ensemble, & trouvoient peu-à-peu des manieres de s'expliquer entr'eux; les sexes se distinguoient avec l'âge, le pen-

chant naturel suffisoit pour les unir, l'instinct tenoit lieu de passion, l'habitude tenoit lieu de préférence, on devenoit maris & femmes, sans avoir cessé d'être frere & sœur (*). Il n'y avoit là rien d'assez animé pour dénouer la langue, rien qui pût arracher assez fréquemment les accens des passions ardentes, pour les tourner en institutions, & l'on en peut dire autant des besoins rares & peu pressans, qui pouvoient porter quelques hommes à concourir à des travaux communs : l'un commençoit le bassin de la fontaine, & l'autre l'achevoit ensuite, souvent sans avoir eu besoin du moindre accord, & quelquefois même sans s'être vus. En un

(*) Il fallut bien que les premiers hommes épousassent leurs sœurs. Dans la simplicité des premieres mœurs, cet usage se perpétua sans inconvénient, tant que les familles resterent isolées, & même après la réunion des plus anciens peuples; mais la loi qui l'abolit n'est pas moins sacrée pour être d'institution humaine. Ceux qui ne la regardent que par la liaison qu'elle forme entre les familles, n'en voient pas le côté le plus important. Dans la familiarité que le commerce domestique établit nécessairement entre les deux sexes, du moment qu'une si sainte loi cesseroit de parler au cœur & d'en imposer aux sens, il n'y auroit plus d'honnêteté parmi les hommes, & les plus effroyables mœurs causeroient bientôt la destruction du genre-humain.

mot, dans les climats doux, dans les terrains fertiles, il fallut toute la vivacité des passions agréables pour commencer à faire parler les habitans. Les premieres langues, filles du plaisir & non du besoin, porterent long-tems l'enseigne de leur pere; leur accent séducteur ne s'effaça qu'avec les sentimens qui les avoient fait naître, lorsque de nouveaux besoins introduits parmi les hommes, forcerent chacun de ne songer qu'à lui-même & de retirer son cœur au-dedans de lui.



CHAPITRE X.

Formation des Langues du Nord.

A la longue tous hommes deviennent semblables, mais l'ordre de leur progrès est différent. Dans les climats méridionaux, où la nature est prodigue, les besoins naissent des passions; dans les pays froids où elle est avare, les passions naissent des besoins, & les langues, tristes filles de la nécessité, se sentent de leur dure origine.

Quoique l'homme s'accoutume aux intempéries de l'air, au froid, au mal-aise, même à la faim, il y a pourtant un point où la nature succombe. En proie à ces cruelles épreuves, tout ce qui est débile périt; tout le reste se renforce, & il n'y a point de milieu entre la vigueur & la mort. Voilà d'où vient que les peuples septentrionaux sont si robustes; ce n'est pas d'abord le climat qui les a rendus tels, mais il n'a souffert que ceux qui l'étoient, & il n'est pas étonnant que les enfans gardent la bonne constitution de leurs peres.

On voit déjà que les hommes, plus robustes, doivent avoir des organes moins délicats, leurs voix doivent être plus âpres & plus fortes. D'ailleurs, quelle différence entre les inflexions touchantes qui viennent des mouvemens de l'ame, aux cris qu'arrachent les besoins physiques? Dans ces affreux climats où tout est mort durant neuf mois de l'année, où le soleil n'échauffe l'air quelques semaines que pour apprendre aux habitans de quels biens ils sont privés, & prolonger leur misere, dans ces lieux

où la terre ne donne rien qu'à force de travail, & où la sourcè de la vie semble être plus dans les bras que dans le cœur, les hommes, sans cesse occupés à pourvoir à leur subsistance, songeoient à peine à des liens plus doux, tout se bornoit à l'impulsion physique, l'occasion faisoit le choix, la facilité faisoit la préférence. L'oisiveté qui nourrit les passions, fit place au travail qui les reprime. Avant de songer à vivre heureux, il falloit songer à vivre. Le besoin mutuel unissant les hommes, bien mieux que le sentiment n'auroit fait, la société ne se forma que par l'industrie, le continuel danger de périr ne permettoit pas de se borner à la langue du geste, & le premier mot ne fut pas chez eux, *aimez-moi*, mais *aidez-moi*.

Ces deux termes, quoi qu'assez semblables, se prononcent d'un ton bien différent. On n'avoit rien à faire sentir, on avoit tout à faire entendre; il ne s'agissoit donc pas d'énergie, mais de clarté. A l'accent que le cœur ne fournissoit pas, on substitua des articulations fortes & sensibles, & s'il y eut

dans la forme du langage quelque impression naturelle, cette impression contribuoit encore à sa dureté.

En effet, les hommes septentrionaux ne sont pas sans passions, mais ils en ont d'une autre espece. Celles des pays chauds sont des passions voluptueuses, qui tiennent à l'amour & à la mollesse. La nature fait tant pour les habitans qu'ils n'ont presque rien à faire. Pourvu qu'un Asiatique ait des femmes & du repos, il est content. Mais dans le Nord où les habitans consomment beaucoup sur un sol ingrat, des hommes soumis à tant de besoins sont faciles à irriter; tout ce qu'on fait autour d'eux les inquiete: comme ils ne subsistent qu'avec peine, plus ils sont pauvres, plus ils tiennent au peu qu'ils ont; les approcher c'est attenter à leur vie. De-là leur vient ce tempérament irascible, si prompt à se tourner en fureur contre tout ce qui les blesse. Ainsi leurs voix les plus naturelles sont celles de la colere & des menaces, & ces voix s'accompagnent toujours d'articulations fortes qui les rendent dures & bruyantes.



CHAPITRE XI.

Réflexions sur ces différences.

VOILA, ſelon mon opinion, les cauſes phyſiques les plus générales de la différence caractériſtique des primitives langues. Celles du Midi durent être vives, ſonores, accentuées, éloquentes, & ſouvent obſcures à force d'énergie : celles du Nord durent être ſourdes, rudes, articulées, criardes, monotones, claires à force de mots plutôt que par une bonne conſtruction. Les langues modernes cent fois mêlées & refondues, gardent encore quelque choſe de ces différences. Le François, l'Anglois, l'Allemand ſont le langage privé des hommes qui s'entre-aident, qui raiſonnent entr'eux de ſang-froid, ou de gens emportés qui ſe fâchent : mais les miniſtres des Dieux, annonçant les myſteres ſacrés, les Sages donnant des loix aux peuples, les chefs entraînant la multitude doivent parler

Arabe ou Persan (*). Nos langues valent mieux écrites que parlées, & l'on nous lit avec plus de plaisir qu'on ne nous écoute. Au contraire, les langues orientales écrites perdent leur vie & leur chaleur. Le sens n'est qu'à moitié dans les mots, toute sa force est dans les accens. Juger du génie des Orientaux par leurs livres, c'est vouloir peindre un homme sur son cadavre.

Pour bien apprécier les actions des hommes, il faut les prendre dans tous leurs rapports, & c'est ce qu'on ne nous apprend point à faire. Quand nous nous mettons à la place des autres, nous nous y mettons toujours tels que nous sommes modifiés, non tels qu'ils doivent l'être, & quand nous pensons les juger sur la raison, nous ne faisons que comparer leurs préjugés aux nôtres. Tel pour savoir lire un peu d'Arabe, sourit en feuilletant l'Alcoran, qui, s'il eût entendu Mahomet l'annoncer en personne dans cette langue éloquente & cadencée, avec

(*) Le Turc est une langue septentrionale.

cette voix ſonore & perſuaſive qui ſéduiſoit l'oreille avant le cœur, & ſans ceſſe animant ſes ſentences de l'accent de l'enthouſiaſme, ſe fût proſterné contre terre en criant : grand Prophete, envoyé de Dieu, menez-nous à la gloire, au martyre ; nous voulons vaincre ou mourir pour vous. Le fanatiſme nous paroît toujours riſible, parce qu'il n'a point de voix parmi nous pour ſe faire entendre. Nos fanatiques même ne ſont pas de vrais fanatiques, ce ne ſont que des fripons ou des foux. Nos langues, au lieu d'inflexions pour des inſpirés, n'ont que des cris pour des poſſédés du Diable.



CHAPITRE XII.

Origine de la Muſique & ſes rapports.

AVEC les premieres voix ſe formerent les premieres articulations ou les premiers ſons, ſelon le genre de la paſſion qui dictoit les uns ou les autres. La colere arrache des cris menaçans, que la langue &

le palais articulent ; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glote qui la modifie & cette voix devient un son. Seulement les accens en sont plus fréquens ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence & les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes, & pare la voix de tout leur éclat ; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premieres chansons : les retours périodiques & mesurés du rhythme, les inflexions mélodieuses des accens firent naître la poésie & la Musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'étoit que la langue même pour ces heureux climats & ces heureux tems, où les seuls besoins pressans qui demandoient le concours d'autrui, étoient ceux que le cœur faisoit naître.

Les premieres histoires, les premieres harangues, les premieres loix furent en vers ; la poésie fut trouvée avant la prose ; cela devoit être, puisque les passions parlerent avant la raison. Il en fut de même

de la Musique ; il n'y eut point d'abord d'autre Musique que la mélodie, ni d'autre mélodie, que le son varié de la parole, les accens formoient le chant, les quantités formoient la mesure, & l'on parloit autant par les sons & par le rhythme, que par les articulations & les voix. Dire & chanter étoient autrefois la même chose, dit Strabon ; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence (*). Il falloit dire que l'une & l'autre eurent la même source & ne furent d'abord que la même chose. Sur la maniere dont se lierent les premieres sociétés, étoit-il étonnant qu'on mît en vers les premieres histoires, & qu'on chantât les premieres loix ? Etoit-il étonnant que les premiers Grammairiens soumissent leur art à la Musique, & fussent à la fois professeurs de l'un & de l'autre (†) ?

Une langue qui n'a que des articulations

(*) Géogr. L. I.

(†) *Architas atque Aristoxenes etiam subjectam grammaticen musicæ putaverunt, & eosdem utriusque rei præceptores fuisse... Tum Eupolis apud quem Prodamus & musicen & litteras docet. Et Maricas, qui est Hyperbolus, nihil se ex musicis scire, nisi litteras confitetur.* Quintil. L. I. C. X.

& des voix, n'a donc que la moitié de ſa richeſſe; elle rend des idées, il eſt vrai, mais pour rendre des ſentimens, des images, il lui faut encore un rhythme & des ſons, c'eſt-à-dire, une mélodie : voilà ce qu'avoit la langue Grecque, & ce qui manque à la nôtre.

Nous ſommes toujours dans l'étonnement ſur les effets prodigieux de l'éloquence, de la poéſie & de la Muſique parmi les Grecs; ces effets ne s'arrangent point dans nos têtes, parce que nous n'en éprouvons plus de pareils, & tout ce que nous pouvons gagner ſur nous en les voyant ſi bien atteſtés, eſt de faire ſemblant de les croire par complaiſance pour nos ſavans (*). Burette ayant tra-

(*) Sans doute il faut faire en toute choſe déduction de l'exagération grecque, mais c'eſt auſſi trop donner au préjugé moderne que de pouſſer ces déductions juſqu'à faire évanouir toutes les différences. " Quand la Muſique des „ Grecs, dit l'Abbé Terraſſon, du tems d'Amphion & „ d'Orphée, en étoit au point où elle eſt aujourd'hui dans „ les villes les plus éloignées de la Capitale; c'eſt alors „ qu'elle ſuſpendoit le cours des fleuves, qu'elle attiroit „ les chênes & qu'elle faiſoit mouvoir les rochers. Au- „ jourd'hui qu'elle eſt arrivée à un très-haut point de per- „ fection, on l'aime beaucoup, on en pénetre même les

duit,

duit, comme il put, en notes de notre Musique certains morceaux de Musique grecque, eut la simplicité de faire exécuter ces morceaux à l'Académie des Belles-Lettres, & les Académiciens eurent la patience de les écouter. J'admire cette expérience dans un pays dont la Musique est indéchiffrable pour toute autre nation. Donnez un monologue d'Opéra françois à exécuter par tels Musiciens étrangers qu'il vous plaira, je vous défie d'y rien reconnoître. Ce sont pourtant ces mêmes François qui prétendoient juger, la mélodie d'une ode de Pindare mise en Musique il y a deux mille ans!

J'ai lu qu'autrefois en Amérique, les Indiens voyant l'effet étonnant des armes à feu, ramassoient à terre des balles de mousquet; puis les jettant avec la main en faisant un grand bruit de la bouche,

„ beautés, mais elle laisse tout à sa place. Il en a été ainsi „ des vers d'Homere, Poëte né dans les tems qui se ressen- „ toient encore de l'enfance de l'esprit humain, en compa- „ raison de ceux qui l'ont suivi. On s'est extasié sur ses „ vers, & l'on se contente aujourd'hui de goûter & d'esti- „ mer ceux des bons Poëtes „. On ne peut nier que l'Abbé Terrasson n'eût quelquefois de la philosophie; mais ce n'est surement pas dans ce passage qu'il en a montré.

ils étoient tout ſurpris de n'avoir tué perſonne. Nos orateurs, nos muſiciens, nos ſavans reſſemblent à ces Indiens. Le prodige n'eſt pas qu'avec notre Muſique nous ne faſſions plus ce que faiſoient les Grecs avec la leur; il ſeroit, au contraire, qu'avec des inſtrumens ſi différens on produisît les mêmes effets.

CHAPITRE XIII.

De l'Harmonie.

L'HOMME eſt modifié par ſes ſens; perſonne n'en doute; mais faute de diſtinguer les modifications, nous en confondons les cauſes; nous donnons trop & trop peu d'empire aux ſenſations; nous ne voyons pas que ſouvent elles ne nous affectent point ſeulement comme ſenſations, mais comme ſignes ou images, & que leurs effets moraux ont auſſi des cauſes morales. Comme les ſentimens qu'excite en nous la Peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la Muſique a ſur nos ames n'eſt point l'ouvrage des ſons. De belles couleurs bien nuan-

cées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessein, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie & de l'ame, ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres, ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt & le sentiment ne tiennent point aux couleurs; les traits d'un tableau touchant, nous touchent encore dans une estampe; ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne feront plus rien.

La mélodie fait précisément dans la Musique ce que fait le dessein dans la Peinture; c'est elle qui marque les traits & les figures, dont les accords & les sons ne sont que les couleurs; mais, dira-t-on, la mélodie n'est qu'une succession de sons; sans doute; mais le dessein n'est aussi qu'un arrangement de couleurs. Un orateur se sert d'encre pour tracer ses écrits; est-ce à dire que l'encre soit une liqueur fort éloquente?

Supposez un pays où l'on n'auroit aucune idée du dessein, mais où beaucoup de gens, passant leur vie à combiner, mêler, nuer des couleurs, croiroient

exceller en Peinture ; ces gens-là raisonneroient de la nôtre, précisément comme nous raisonnons de la Musique des Grecs. Quand on leur parleroit de l'émotion que nous causent de beaux tableaux, & du charme de s'attendrir devant un sujet pathétique, leurs savans approfondiroient aussi-tôt la matiere, compareroient leurs couleurs aux nôtres, examineroient si notre verd est plus tendre ou notre rouge plus éclatant ; ils chercheroient quels accords de couleurs peuvent faire pleurer, quels autres peuvent mettre en colere ? Les Burettes de ce pays-là rassembleroient sur des guenilles quelques lambeaux défigurés de nos tableaux ; puis on se demanderoit avec surprise ce qu'il y a de si merveilleux dans ce coloris ?

Que si dans quelque nation voisine on commençoit à former quelque trait, quelque ébauche de dessein, quelque figure encore imparfaite, tout cela passeroit pour du barbouillage, pour une Peinture capricieuse & baroque, & l'on s'en tiendroit, pour conserver le goût, à ce beau simple, qui véritablement n'exprime rien, mais qui fait briller de belles nuances,

de grandes plaques bien colorées, de longues dégradations de teintes ſans aucun trait.

Enfin, peut-être à force de progrès on viendroit à l'expérience du priſme. Auſſitôt quelque Artiſte célebre établiroit là-deſſus un beau ſyſtême. Meſſieurs, leur diroit-il, pour bien philoſopher, il faut remonter aux cauſes phyſiques. Voilà la décompoſition de la lumiere, voilà toutes les couleurs primitives, voilà leurs rapports, leurs proportions; voilà les vrais principes du plaiſir que vous fait la Peinture. Tous ces mots myſtérieux de deſſein, de repréſentation, de figure, ſont une pure charlatanerie des Peintres François, qui, par leurs imitations, penſent donner je ne ſais quels mouvemens à l'ame, tandis qu'on ſait qu'il n'y a que des ſenſations. On vous dit des merveilles de leurs tableaux, mais voyez mes teintes.

Les Peintres François, continueroit-il, ont peut-être obſervé l'arc-en-ciel, ils ont pu recevoir de la nature quelque goût de nuance & quelque inſtinct de coloris. Moi, je vous ai montré les grands, les

vrais principes de l'art. Que dis-je de l'art? De tous les arts, Messieurs, de toutes les sciences. L'analyse des couleurs, le calcul des réfractions du prisme vous donnent les seuls rapports exacts qui soient dans la nature, la regle de tous les rapports. Or, tout dans l'univers n'est que rapport. On sait donc tout quand on sait peindre, on sait tout quand on sait assortir des couleurs.

Que dirions-nous du Peintre assez dépourvu de sentiment & de goût pour raisonner de la sorte, & borner stupidement au physique de son art le plaisir que nous fait la Peinture? Que dirions-nous du Musicien qui, plein de préjugés semblables, croiroit voir dans la seule harmonie la source des grands effets de la Musique? Nous enverrions le premier mettre en couleur des boiseries, & nous condamnerions l'autre à faire des Opéra françois.

Comme donc la Peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une maniere agréable à la vue, la Musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une maniere agréable à l'oreille. S'il n'y avoit que cela, l'une & l'autre seroient au

nombre des ſciences naturelles, & non pas des beaux-arts. C'eſt l'imitation ſeule qui les éleve à ce rang. Or, qu'eſt-ce qui fait de la Peinture un art d'imitation? C'eſt le deſſein. Qu'eſt-ce qui de la Muſique en fait un autre? C'eſt la mélodie.



CHAPITRE XIV.

De l'Harmonie.

LA beauté des ſons eſt de la nature; leur effet eſt purement phyſique; il réſulte du concours des diverſes particules d'air miſes en mouvement par le corps ſonore, & par toutes ſes aliquotes, peut-être à l'infini; le tout enſemble donne une ſenſation agréable : tous les hommes de l'univers prendront plaiſir à écouter de beaux ſons; mais ſi ce plaiſir n'eſt animé par des inflexions mélodieuſes qui leur ſoient familieres, il ne ſera point délicieux, il ne ſe changera point en volupté. Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y ſera point accoutu-

mée ; c'eſt une langue dont il faut avoir le Dictionnaire.

L'harmonie proprement dite eſt dans un cas bien moins favorable encore. N'ayant que des beautés de convention, elle ne flatte à nul égard les oreilles qui n'y ſont pas exercées ; il faut en avoir une longue habitude pour la ſentir & pour la goûter. Les oreilles ruſtiques n'entendent que du bruit dans nos conſonnances. Quand les proportions naturelles ſont altérées, il n'eſt pas étonnant que le plaiſir naturel n'exiſte plus.

Un ſon porte avec lui tous ſes ſons harmoniques concomitans, dans les rapports de force & d'intervalles qu'ils doivent avoir entr'eux pour donner la plus parfaite harmonie de ce même ſon. Ajoutez-y la tierce ou la quinte, ou quelque autre conſonnance, vous ne l'ajoutez pas, vous la redoublez, vous laiſſez le rapport d'intervalle, mais vous altérez celui de force : en renforçant une conſonnance & non pas les autres, vous rompez la proportion : en voulant faire mieux que la nature, vous faites plus mal. Vos oreilles & votre goût ſont gâtés par un

art mal-entendu. Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'uniſſon.

M. Rameau prétend que les deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggerent naturellement leurs baſſes, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette baſſe. C'eſt-là un préjugé de Muſicien, démenti par toute expérience. Non-ſeulement celui qui n'aura jamais entendu ni baſſe, ni harmonie, nè trouvera de lui-même ni cette harmonie, ni cette baſſe, mais même elles lui déplairont ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple uniſſon.

Quand on calculeroit mille ans les rapports des ſons & les loix de l'harmonie, comment fera-t-on jamais de cet art un art d'imitation, où eſt le principe de cette imitation prétendue, de quoi l'harmonie eſt-elle ſigne, & qu'y a-t-il de commun entre des accords & nos paſſions ?

Qu'on faſſe la même queſtion ſur la mélodie, la réponſe vient d'elle-même, elle eſt d'avance dans l'eſprit des lecteurs. La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris

de douleur ou de joie, les menaces, les gémissemens ; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accens des langues, & les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'ame ; elle n'imite pas seulement, elle parle, & son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations musicales ; voilà d'où naît l'empire du chant sur les cœurs sensibles. L'harmonie y peut concourir en certains systêmes, en liant la succession des sons par quelques loix de modulation, en rendant les intonations plus justes, en portant à l'oreille un témoignage assuré de cette justesse, en rapprochant & fixant à des intervalles consonnans & liés, des inflexions inappréciables. Mais en donnant aussi des entraves à la mélodie, elle lui ôte l'énergie & l'expression, elle efface l'accent passionné pour y substituer l'intervalle harmonique, elle assujettit à deux seuls modes, des chants qui devroient en avoir autant qu'il y a de tons oratoires, elle efface & détruit des multitudes de

sons ou d'intervalles qui n'entrent pas dans son systême ; en un mot, elle sépare tellement le chant, de la parole, que ces deux langages se combattent, se contrarient, s'ôtent mutuellement tout caractere de vérité, & ne se peuvent réunir sans absurdité dans un sujet pathétique. De-là vient que le peuple trouve toujours ridicule qu'on exprime en chant les passions fortes & sérieuses ; car il sait que dans nos langues, ces passions n'ont point d'inflexions musicales, & que les hommes du Nord, non plus que les cygnes, ne meurent pas en chantant.

La seule harmonie est même insuffisante pour les expressions qui semblent dépendre uniquement d'elle. Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages sont mal rendus par de simples accords. Quoi qu'on fasse, le seul bruit ne dit rien à l'esprit, il faut que les objets parlent pour se faire entendre, il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espece de discours supplée à la voix de la nature. Le Musicien qui veut rendre du bruit par du bruit, se trompe ; il ne connoît ni le foible ni le fort

de son art ; il en juge sans goût, sans lumieres, apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant ; que s'il faisoit croasser des grenouilles, il faudroit qu'il les fît chanter ; car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche & qu'il plaise, sans quoi sa maussade imitation n'est rien, & ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle impression.

CHAPITRE XV.

Que nos plus vives sensations agissent souvent par des impressions morales.

TANT qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point de vrais principes de la Musique & de son pouvoir sur les cœurs. Les sons dans la mélodie, n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentimens ; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment, & dont nous y reconnoissons l'image. On apperçoit quelque

chose de cet effet moral jusques dans les animaux. L'aboyement d'un chien en attire un autre. Si mon chat m'entend imiter un miaulement, à l'instant je le vois attentif, inquiet, agité. S'apperçoit-il que c'est moi qui contrefais la voix de son semblable, il se rassied & reste en repos. Pourquoi cette différence d'impression, puisqu'il n'y en a point dans l'ébranlement des fibres, & que lui-même y a d'abord été trompé ?

Si le plus grand empire qu'ont sur nous nos sensations, n'est pas dû à des causes morales, pourquoi donc sommes-nous si sensibles à des impressions qui sont nulles pour des barbares ? Pourquoi nos plus touchantes musiques ne sont-elles qu'un vain bruit à l'oreille d'un Caraïbe ? Ses nerfs sont-ils d'une autre nature que les nôtres, pourquoi ne sont-ils pas ébranlés de même, ou pourquoi ces mêmes ébranlemens affectent-ils tant les uns & si peu les autres ?

On cite en preuve du pouvoir physique des sons, la guérison des piqûres des Tarentules. Cet exemple prouve tout le contraire. Il ne faut ni des sons abso-

lus, ni les mêmes airs pour guérir tous ceux qui sont piqués de cet insecte, il faut à chacun d'eux des airs d'une mélodie qui lui soit connue & des phrases qu'il comprenne. Il faut à l'Italien, des airs Italiens ; au Turc, il faudroit des airs Turcs. Chacun n'est affecté que des accens qui lui sont familiers ; ses nerfs ne s'y prêtent qu'autant que son esprit les y dispose : il faut qu'il entende la langue qu'on lui parle, pour que ce qu'on lui dit puisse le mettre en mouvement. Les Cantates de Bernier ont, dit-on, guéri de la fievre un Musicien François, elles l'auroient donnée à un Musicien de toute autre nation.

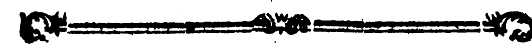
Dans les autres sens, & jusqu'au plus grossier de tous, on peut observer les mêmes différences. Qu'un homme ayant la main posée & l'œil fixé sur le même objet, le croye successivement animé & inanimé, quoique les sens soient frappés de même, quel changement dans l'impression ? La rondeur, la blancheur, la fermeté, la douce chaleur, la résistance élastique, le renflement successif, ne lui donnent plus qu'un toucher doux, mais insipide, s'il ne croit sentir un cœur plein

de vie, palpiter & battre ſous tout cela?

Je ne connois qu'un ſens aux affections duquel rien de moral ne ſe mêle : c'eſt le goût. Auſſi la gourmandiſe n'eſt-elle jamais le vice dominant que des gens qui ne ſentent rien.

Que celui donc qui veut philoſopher ſur la force des ſenſations, commence par écarter des impreſſions purement ſenſuelles, les impreſſions intellectuelles & morales que nous recevons par la voie des ſens, mais dont ils ne ſont que les cauſes occaſionnelles; qu'il évite l'erreur de donner aux objets ſenſibles un pouvoir qu'ils n'ont pas, ou qu'ils tiennent des affections de l'ame qu'ils nous repréſentent. Les couleurs & les ſons peuvent beaucoup comme repréſentations & ſignes, peu de choſe comme ſimples objets des ſens. Des ſuites de ſons ou d'accords m'amuſeront un moment peut-être; mais pour me charmer & m'attendrir, il faut que ces ſuites m'offrent quelque choſe qui ne ſoit ni ſon, ni accord, & qui me vienne émouvoir malgré moi. Les chants mêmes qui ne ſont qu'agréables & ne diſent rien, laſſent encore; car ce n'eſt

pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille. Je crois qu'en développant mieux ces idées, on se fût épargné bien de sots raisonnemens sur la Musique ancienne. Mais dans ce siecle où l'on s'efforce de matérialiser toutes les opérations de l'ame, & d'ôter toute moralité aux sentimens humains, je suis trompé si la nouvelle philosophie ne devient aussi funeste au bon goût qu'à la vertu.



CHAPITRE XVI.

Fausse analogie entre les couleurs & les sons.

IL n'y a sortes d'absurdités auxquelles les observations physiques n'aient donné lieu dans la considération des Beaux-Arts. On a trouvé dans l'analyse du son, les mêmes rapports que dans celle de la lumiere. Aussi-tôt on a saisi vivement cette analogie, sans s'embarrasser de l'expérience & de la raison. L'esprit de systême a tout confondu, & faute de savoir pein-

dre aux oreilles, on s'est avisé de chanter aux yeux. J'ai vu ce fameux Clavecin, sur lequel on prétendoit faire de la Musique avec des couleurs; c'étoit bien mal connoître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des couleurs est dans leur permanence, & celui des sons dans leur succession.

Toutes les richesses du coloris s'étalent à la fois sur la face de la terre. Du premier coup-d'œil tout est vu; mais plus on regarde & plus on est enchanté. Il ne faut plus qu'admirer & contempler sans cesse.

Il n'en est pas ainsi du son: la nature ne l'analyse point & n'en sépare point les harmoniques; elle les cache, au contraire, sous l'apparence de l'unisson; ou si quelquefois elle les sépare dans le chant modulé de l'homme, & dans le ramage de quelques oiseaux, c'est successivement, & l'un après l'autre; elle inspire des chants & non des accords, elle dicte de la mélodie & non de l'harmonie. Les couleurs sont la parure des êtres inanimés; toute matiere est colorée; mais les sons annoncent le mouvement, la voix annonce un être sensible; il n'y a que des corps

animés qui chantent. Ce n'eſt pas le Flûteur automate qui joue de la flûte, c'eſt le Mécanicien qui meſura le vent & fit mouvoir les doigts.

Ainſi chaque ſens a ſon champ qui lui eſt propre. Le champ de la Muſique eſt le tems, celui de la Peinture eſt l'eſpace. Multiplier les ſons entendus à la fois, ou développer les couleurs l'une après l'autre, c'eſt changer leur économie, c'eſt mettre l'œil à la place de l'oreille, & l'oreille à la place de l'œil.

Vous dites : comme chaque couleur eſt déterminée par l'angle de réfraction du rayon qui la donne, de même chaque ſon eſt déterminé par le nombre des vibrations du corps ſonore, en un tems donné. Or, les rapports de ces angles & de ces nombres étant les mêmes, l'analogie eſt évidente. Soit ; mais cette analogie eſt de raiſon, non de ſenſation, & ce n'eſt pas de cela qu'il s'agit. Premiérement l'angle de réfraction eſt ſenſible & meſurable, & non pas le nombre des vibrations. Les corps ſonores ſoumis à l'action de l'air, changent inceſſamment de dimenſions & de ſons. Les couleurs

sont durables, les sons s'évanouissent, & l'on n'a jamais de certitude que ceux qui renaissent soient les mêmes que ceux qui sont éteints. De plus, chaque couleur est absolue, indépendante, au lieu que chaque son n'est pour nous que relatif, & ne se distingue que par comparaison. Un son n'a par lui-même aucun caractere absolu qui le fasse reconnoître, il est grave ou aigu, fort ou doux par rapport à un autre, en lui-même il n'est rien de tout cela. Dans le systême harmonique, un son quelconque n'est rien non plus naturellement; il n'est ni tonique, ni dominant, ni harmonique, ni fondamental, parce que toutes ces propriétés ne sont que des rapports, & que le systême entier pouvant varier du grave à l'aigu, chaque son change d'ordre & de place dans le systême, selon que le systême change de degré. Mais les propriétés des couleurs ne consistent point en des rapports. Le jaune est jaune, indépendant du rouge & du bleu, par-tout il est sensible & reconnoissable, & si-tôt qu'on aura fixé l'angle de réfraction qui le donne, on sera sûr d'avoir le même jaune dans tous les tems.

Les couleurs ne ſont pas dans les corps colorés, mais dans la lumiere ; pour qu'on voye un objet, il faut qu'il ſoit éclairé. Les ſons ont auſſi beſoin d'un mobile, & pour qu'ils exiſtent, il faut que le corps ſonore ſoit ébranlé. C'eſt un autre avantage en faveur de la vue, car la perpétuelle émanation des aſtres eſt l'inſtrument naturel qui agit ſur elle, au lieu que la nature ſeule engendre peu de ſons, & à moins qu'on n'admette l'harmonie des ſpheres céleſtes, il faut des êtres vivans pour la produire.

On voit par-là que la Peinture eſt plus près de la nature, & que la Muſique tient plus à l'art humain. On ſent auſſi que l'une intéreſſe plus que l'autre, préciſément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme & nous donne toujours quelque idée de nos ſemblables. La Peinture eſt ſouvent morte & inanimée ; elle vous peut tranſporter au fond d'un déſert ; mais ſi-tôt que des ſignes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être ſemblable à vous, ils ſont, pour ainſi dire, les organes de l'ame, & s'ils vous peignent auſſi la ſolitude, ils

vous disent que vous n'y êtes pas seul. Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante, & l'on ne peut entendre ni chant, ni symphonie, sans se dire à l'instant, un autre être sensible est ici.

C'est un des plus grands avantages du Musicien, de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de représenter celles qu'on ne sauroit voir, & le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans les tableaux de la Musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre, & comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force, ne peut rendre à la Musique les

imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet, celle des mouvemens que ſa préſence excite dans le cœur du contemplateur. Non-ſeulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un déſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & ſerein, & répandra de l'Orcheſtre une fraîcheur nouvelle ſur les bocages. Il ne repréſentera pas directement ces choſes, mais il excitera dans l'ame les mêmes ſentimens qu'on éprouve en les voyant.



CHAPITRE XVII.

Erreur des Musiciens nuisible à leur Art.

VOYEZ comment tout nous ramene sans cesse aux effets moraux dont j'ai parlé, & combien les Musiciens qui ne considerent la puissance des sons que par l'action de l'air & l'ébranlement des fibres, sont loin de connoître en quoi réside la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques, plus ils l'éloignent de son origine, & plus ils lui ôtent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral & s'attachant aux seules institutions harmoniques, la Musique devient plus bruyante à l'oreille, & moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler, bientôt elle ne chantera plus, & alors, avec tous ses accords & toute son harmonie, elle ne fera plus aucun effet sur nous.

CHAPITRE XVIII.

Que le systême musical des Grecs n'avoit aucun rapport au nôtre.

COMMENT ces changemens sont-ils arrivés ? Par un changement naturel du caractere des langues. On sait que notre harmonie est une invention gothique. Ceux qui prétendent trouver le systême des Grecs dans le nôtre, se moquent de nous. Le systême des Grecs n'avoit absolument d'harmonique dans notre sens, que ce qu'il falloit pour fixer l'accord des instrumens sur des consonnances parfaites. Tous les peuples qui ont des instrumens à cordes, sont forcés de les accorder par des consonnances ; mais ceux qui n'en ont pas, ont dans leurs chants des inflexions que nous nommons fausses, parce qu'elles n'entrent pas dans notre systême, & que nous ne pouvons les noter. C'est ce qu'on a remarqué sur les chants des Sauvages de l'Amérique, & c'est ce qu'on auroit dû remarquer

quer aussi sur divers intervalles de la Musique des Grecs, si l'on eût étudié cette Musique avec moins de prévention pour la nôtre.

Les Grecs divisoient leur diagramme par tétracordes, comme nous divisons notre clavier par octaves, & les mêmes divisions se répétoient exactement chez eux à chaque tétracorde, comme elles se répetent chez nous à chaque octave; similitude qu'on n'eût pu conserver dans l'unité du mode harmonique & qu'on n'auroit pas même imaginée. Mais comme on passe par des intervalles moins grands quand on parle que quand on chante, il fut naturel qu'ils regardassent la répétition des tétracordes, dans leur mélodie orale, comme nous regardons la répétition des octaves dans notre mélodie harmonique.

Ils n'ont reconnu pour consonnances que celles que nous appellons consonnances parfaites; ils ont rejetté de ce nombre les tierces & les sixtes. Pourquoi cela? C'est que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux, ou du moins proscrit de la pratique, & leurs consonnances n'étant

point tempérées, toutes leurs tierces majeures étoient trop fortes d'un comma, leurs tierces mineures trop foibles d'autant, & par conséquent leurs sixtes majeures & mineures réciproquement altérées de même. Qu'on s'imagine maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir & quels modes harmoniques on peut établir en bannissant les tierces & les sixtes du nombre des consonnances! Si les consonnances mêmes qu'ils admettoient leur eussent été connues par un vrai sentiment d'harmonie, ils les auroient au moins sous-entendues au-dessous de leurs chants, la consonnance tacite des marches fondamentales eût prêté son nom aux marches diatoniques qu'elles leur suggéroient. Loin d'avoir moins de consonnances que nous, ils en auroient eu davantage, & préoccupés, par exemple, de la basse *ut sol*, ils eussent donné le nom de consonnance à la seconde *ut re*.

Mais, dira-t-on, pourquoi donc des marches diatoniques? Par un instinct qui, dans une langue accentuée & chantante, nous porte à choisir les inflexions les plus commodes: car entre les modifica-

tions trop fortes qu'il faut donner à la glotte pour entonner continuellement les grands intervalles des consonnances, & la difficulté de régler l'intonation, dans les rapports très-composés des moindres intervalles, l'organe prit un milieu & tomba naturellement sur des intervalles plus petits que les consonnances, & plus simples que les comma; ce qui n'empêcha pas que de moindres intervalles n'eussent aussi leur emploi dans des genres plus pathétiques.



CHAPITRE XIX.

Comment la Musique a dégénéré.

A mesure que la langue se perfectionnoit, la mélodie en s'imposant de nouvelles regles perdoit insensiblement de son ancienne énergie, & le calcul des intervalles fut substitué à la finesse des inflexions. C'est ainsi, par exemple, que la pratique du genre enharmonique s'abolit peu-à-peu. Quand les théâtres eurent

pris une forme réguliere, on n'y chantoit plus que sur des modes prescrits, & à mesure qu'on multiplioit les regles de l'imitation, la langue imitative s'affoiblissoit.

L'étude de la Philosophie & le progrès du raisonnement ayant perfectionné la grammaire, ôterent à la langue ce ton vif & passionné qui l'avoit d'abord rendue si chantante. Dès le tems de Ménalippide & de Philoxène, les Symphonistes, qui d'abord étoient aux gages des Poëtes, & n'exécutoient que sous eux, & pour ainsi dire à leur dictée, en devinrent indépendans, & c'est de cette licence que se plaint si amérement la Musique dans une Comédie de Phérécrate, dont Plutarque nous a conservé le passage. Ainsi la mélodie commençant à n'être plus si adhérente au discours, prit insensiblement une existence à part, & la Musique devint plus indépendante des paroles. Alors aussi cesserent peu-à-peu ces prodiges qu'elle avoit produits, lorsqu'elle n'étoit que l'accent & l'harmonie de la Poésie, & qu'elle lui donnoit sur les passions, cet empire que la parole n'exerça plus

dans la ſuite que ſur la raiſon. Auſſi dès que la Grece fut pleine de Sophiſtes & de Philoſophes, n'y vit-on plus ni Poëtes, ni Muſiciens célebres. En cultivant l'art de convaincre on perdit celui d'émouvoir. Platon lui-même jaloux d'Homere & d'Euripide, décria l'un & ne put imiter l'autre.

Bientôt la ſervitude ajouta ſon influence à celle de la Philoſophie. La Grece aux fers perdit ce feu qui n'échauffe que les ames libres, & ne trouva plus pour louer ſes tyrans le ton dont elle avoit chanté ſes héros. Le mélange des Romains affoiblit encore ce qui reſtoit au langage d'harmonie & d'accent. Le latin, langue plus ſourde & moins muſicale, fit tort à la Muſique en l'adoptant. Le chant employé dans la Capitale altéra peu-à-peu celui des Provinces; les théâtres de Rome nuiſirent à ceux d'Athenes : quand Néron remportoit des prix, la Grece avoit ceſſé d'en mériter; & la même mélodie, partagée à deux langues, convint moins à l'une & à l'autre.

Enfin arriva la cataſtrophe qui détruiſit les progrès de l'eſprit humain, ſans

ôter les vices qui en étoient l'ouvrage. L'Europe inondée de Barbares & asservie par des ignorans, perdit à la fois ses sciences, ses arts, & l'instrument universel des uns & des autres, savoir la langue harmonieuse perfectionnée. Ces hommes grossiers que le Nord avoit engendrés, accoutumerent insensiblement toutes les oreilles à la rudesse de leur organe; leur voix dure & dénuée d'accent étoit bruyante sans être sonore. L'empereur Julien comparoit le parler des Gaulois au croassement des grenouilles. Toutes leurs articulations étant aussi âpres que leurs voix étoient nazardes & sourdes, ils ne pouvoient donner qu'une sorte d'éclat à leur chant, qui étoit de renforcer le son des voyelles pour couvrir l'abondance & la dureté des consonnes.

Ce chant bruyant, joint à l'inflexibilité de l'organe, obligea ces nouveaux venus & les peuples subjugués qui les imiterent, de ralentir tous les sons pour les faire entendre. L'articulation pénible & les sons renforcés concoururent également à chasser de la mélodie tout sentiment de mesure & de rhythme; comme ce qu'il

y avoit de plus dur à prononcer étoit toujours le passage d'un son à l'autre, on n'avoit rien de mieux à faire que de s'arrêter sur chacun, le plus qu'il étoit possible, de le renfler, de le faire éclater le plus qu'on pouvoit. Le chant ne fut bientôt plus qu'une suite ennuyeuse & lente de sons traînans & criés, sans douceur, sans mesure & sans grace; & si quelques savans disoient qu'il falloit observer les longues & les breves dans le chant latin, il est sûr au moins qu'on chanta les vers comme de la prose, & qu'il ne fut plus question de pieds, de rhythmes, ni d'aucune espece de chant mesuré.

Le chant ainsi dépouillé de toute mélodie, & consistant uniquement dans la force & la durée des sons, dut suggérer enfin les moyens de le rendre plus sonore encore, à l'aide des consonnances. Plusieurs voix traînant sans cesse à l'unisson des sons d'une durée illimitée, trouverent par hasard quelques accords qui, renforçant le bruit, le leur firent paroître agréable, & ainsi commença la pratique du discant & du contre-point.

J'ignore combien de siecles les Musiciens

tournerent autour des vaines queſtions, que l'effet connu d'un principe ignoré leur fit agiter. Le plus infatigable Lecteur ne ſupporteroit pas dans Jean de Muris, le verbiage de huit ou dix grands Chapitres, pour ſavoir, dans l'intervalle de l'octave coupée en deux conſonnances, ſi c'eſt la quinte ou la quarte qui doit être au grave; & quatre cents ans après on trouve encore dans Bontempi des énumérations non moins ennuyeuſes, de toutes les baſſes qui doivent porter la ſixte au lieu de la quinte. Cependant l'harmonie prit inſenſiblement la route que lui preſcrit l'analyſe, juſqu'à ce qu'enfin l'invention du mode mineur & des diſſonances, y eût introduit l'arbitraire dont elle eſt pleine, & que le ſeul préjugé nous empêche d'appercevoir (*).

(*) Rapportant toute l'harmonie à ce principe très-ſimple de la réſonnance des cordes dans leurs aliquotes, M. Rameau fonde le mode mineur & la diſſonance ſur ſa prétendue expérience qu'une corde ſonore en mouvement, fait vibrer d'autres cordes plus longues à ſa douzieme & à ſa dix-ſeptieme majeure au grave. Ces cordes, ſelon lui, vibrent & frémiſſent dans toute leur longueur, mais elles

La mélodie étant oubliée & l'attention du Musicien s'étant tournée entiérement vers l'harmonie, tout se dirigea peu-à-peu sur ce nouvel objet, les genres, les modes, la gamme, tout reçut des faces nouvelles; ce furent les successions harmoniques qui réglerent la marche des parties. Cette marche ayant usurpé le nom de mélodie, on ne put méconnoître en effet dans cette nouvelle mélodie les traits de sa mere, & notre systême musical étant ainsi venu par degrés, purement har-

ne résonent pas. Voilà, ce me semble, une singuliere physique; c'est comme si l'on disoit que le soleil luit, & qu'on ne voit rien.

Ces cordes plus longues, ne rendant que le son de la plus aiguë, parce qu'elles se divisent, vibrent, résonent à son unisson, confondent leur son avec le sien, & paroissent n'en rendre aucun. L'erreur est d'avoir cru les voir vibrer dans toute leur longueur, & d'avoir mal observé les nœuds. Deux cordes sonores formant quelque intervalle harmonique, peuvent faire entendre leur son fondamental au grave, même sans une troisieme corde, c'est l'expérience connue & confirmée de M. Tartini; mais une corde seule n'a point d'autre son fondamental que le sien, elle ne fait point résoner ni vibrer ses multiples, mais seulement son unisson & ses aliquotes. Comme le son n'a d'autre cause que les vibrations du corps sonore, & qu'où la cause agit librement, l'effet suit toujours, séparer les vibrations de la résonance, c'est dire une absurdité.

monique, il n'eſt pas étonnant que l'accent oral en ait ſouffert, & que la Muſique ait perdu pour nous preſque toute ſon énergie.

Voilà comment le chant devint par degrés un art entiérement ſéparé de la parole dont il tire ſon origine, comment les harmoniques des ſons firent oublier les inflexions de la voix, & comment enfin, bornée à l'effet purement phyſique du concours des vibrations, la Muſique ſe trouva privée des effets moraux qu'elle avoit produits, quand elle étoit doublement la voix de la nature.



CHAPITRE XX.

Rapport des Langues aux Gouvernemens.

CES progrès ne ſont ni fortuits, ni arbitraires, ils tiennent aux viciſſitudes des choſes. Les langues ſe forment naturellement ſur les beſoins des hommes ; elles changent & s'alterent ſelon les changemens de ces mêmes beſoins. Dans les anciens tems, où la perſuaſion tenoit

lieu de force publique, l'éloquence étoit nécessaire. A quoi serviroit-elle aujourd'hui, que la force publique supplée à la persuasion? L'on n'a besoin ni d'art, ni de figure pour dire, *tel est mon plaisir*. Quels discours restent donc à faire au peuple assemblé? des sermons. Et qu'importe à ceux qui les font de persuader le peuple, puisque ce n'est pas lui qui nomme aux Bénéfices? Les langues populaires nous sont devenues aussi parfaitement inutiles que l'éloquence. Les sociétés ont pris leur derniere forme; on n'y change plus rien qu'avec du canon & des écus, & comme on n'a plus rien à dire au peuple, sinon, *donnez de l'argent*, on le dit avec des placards au coin des rues, ou des soldats dans les maisons; il ne faut assembler personne pour cela: au contraire, il faut tenir les sujets épars, c'est la premiere maxime de la politique moderne.

Il y a des langues favorables à la liberté; ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin. Les nôtres sont faites pour le bourdonnement des Divans. Nos

Prédicateurs ſe tourmentent, ſe mettent en ſueur, dans les Temples, ſans qu'on ſache rien de ce qu'ils ont dit. Après s'être épuiſés à crier pendant une heure, ils ſortent de la chaire à demi-morts. Aſſurément, ce n'étoit pas la peine de prendre tant de fatigue.

Chez les anciens on ſe faiſoit entendre aiſément au peuple ſur la place publique; on y parloit tout un jour ſans s'incommoder. Les Généraux haranguoient leurs Troupes; on les entendoit, & ils ne s'épuiſoient point. Les hiſtoriens modernes qui ont voulu mettre des harangues dans leurs hiſtoires, ſe ſont fait moquer d'eux. Qu'on ſuppoſe un homme haranguant en François le peuple de Paris dans la place de Vendôme. Qu'il crie à pleine tête, on entendra qu'il crie, on ne diſtinguera pas un mot. Hérodote liſoit ſon hiſtoire aux peuples de la Grece, aſſemblés en plein air, & tout retentiſſoit d'applaudiſſemens. Aujourd'hui l'Académicien qui lit un mémoire, un jour d'aſſemblée publique, eſt à peine entendu au bout de la Salle. Si les Charlatans des places abondent moins en France qu'en Italie,

ce n'eſt pas qu'en France ils ſoient moins écoutés, c'eſt ſeulement qu'on ne les entend pas ſi bien. M. d'Alembert croit qu'on pourroit débiter le Récitatif François à l'Italienne; il faudroit donc le débiter à l'oreille, autrement on n'entendroit rien du tout. Or, je dis que toute langue avec laquelle on ne peut pas ſe faire entendre au peuple aſſemblé, eſt une langue ſervile; il eſt impoſſible qu'un peuple demeure libre & qu'il parle cette langue-là.

Je finirai ces réflexions ſuperficielles, mais qui peuvent en faire naître de plus profondes, par le paſſage qui me les a ſuggérées.

Ce ſeroit la matiere d'un examen aſſez philoſophique, que d'obſerver dans le fait, & de montrer, par des exemples, combien le caractere, les mœurs & les intérêts d'un peuple, influent ſur ſa langue (*).

(*) Remarques ſur la gramm. génér. & raiſon. par M. Duclos, *pag.* II.

LETTRE

A MONSIEUR L'ABBÉ RAYNAL;

Au sujet d'un nouveau Mode de Musique, inventé par M. Blainville,

Paris, le 30 Mai 1754, au sortir du Concert.



VOUS êtes bien aise, Monsieur, vous le Panégyriste & l'ami des Arts, de la tentative de M. Blainville, pour l'introduction d'un nouveau Mode dans notre Musique. Pour moi, comme mon sentiment là-dessus ne fait rien à l'affaire, je passe immédiatement au jugement que vous me demandez sur la découverte même.

Autant que j'ai pu saisir les idées de M. Blainville, durant la rapidité de l'exécution du morceau que nous venons d'entendre, je trouve que le Mode qu'il nous propose, n'a que deux cordes principales, au lieu de trois qu'ont chacun des deux Modes usités. L'une de ces deux

cordes eſt la tonique, l'autre eſt la quarte au-deſſus de cette tonique ; & cette quarte s'appellera, ſi l'on veut, *dominante*. L'auteur me paroît avoir eu de fort bonnes raiſons pour préférer ici la quarte à la quinte, & celle de toutes ces raiſons qui ſe préſente la premiere, en parcourant ſa gamme, eſt le danger de tomber dans les fauſſes relations.

Cette gamme eſt ordonnée de la maniere ſuivante ; il monte d'abord d'un ſemi-ton majeur de la tonique ſur la ſeconde note, puis d'un ton ſur la troiſieme ; & montant encore d'un ton, il arrive à ſa dominante ſur laquelle il établit le repos, ou, s'il m'eſt permis de parler ainſi, l'hémiſtiche du Mode. Puis recommençant ſa marche un ton au-deſſus de la dominante, il monte enſuite d'un ſemi-ton majeur, d'un ton, &, encore d'un ton, & l'octave eſt parcourue ſelon cet ordre de notes, mi, fa, ſol, la : ſi, ut, re, mi. Il redeſcend de même, ſans aucune altération.

Si vous procédez diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant de la dominante d'un Mode mineur à l'octave de

cette dominante, ſans dièſes ni bémols accidentels, vous aurez préciſément la gamme de M. Blainville; par où l'on voit, 1°. que ſa marche diatonique eſt directement oppoſée à la nôtre, ou, partant de la tonique, on doit monter d'un ton, ou deſcendre d'un ſemi-ton; 2°. qu'il a fallu ſubſtituer une autre harmonie à l'accord ſenſible uſité dans nos Modes, & qui ſe trouve exclus du ſien; 3°. trouver, pour cette nouvelle gamme, des accompagnemens différens de ceux que l'on emploie dans la regle de l'octave; 4°. & par conſéquent d'autres progreſſions de Baſſe fondamentale que celles qui ſont admiſes.

La gamme de ſon Mode eſt préciſément ſemblable au diagramme des Grecs; car ſi l'on commence par la corde *hypate*, en montant, ou par la note en deſcendant, à parcourir diatoniquement deux tétracordes disjoints, on aura préciſément la nouvelle gamme; c'eſt notre ancien Mode plagal, qui ſubſiſte encore dans le Plain-chant; c'eſt proprement un Mode mineur dont le diapaſon ſe prendroit, non d'une tonique à ſon

octave, en passant par la dominante; mais d'une dominante à son octave, en passant par la tonique; & en effet, la tierce majeure que l'Auteur est obligé de donner à sa finale, jointe à la maniere d'y descendre par semi-ton, donne à cette tonique tout-à-fait l'air d'une dominante. Ainsi, si l'on pouvoit, de ce côté-là, disputer à M. Blainville le mérite de l'invention, on ne pourroit du moins lui disputer celui d'avoir osé braver, en quelque chose, la bonne opinion que notre siecle a de soi-même, & son mépris pour tous les autres âges en matiere de sciences & de goût.

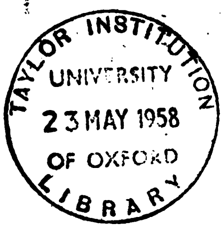
Mais ce qui paroît appartenir incontestablement à M. Blainville, c'est l'harmonie qu'il affecte à un Mode institué dans des tems où nous avons tout lieu de croire qu'on ne connoissoit point l'harmonie, dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Personne ne lui disputera, ni la science qui lui a suggéré de nouvelles progressions fondamentales, ni l'art avec lequel il l'a su mettre en œuvre pour ménager nos oreilles, bien plus délicates sur les choses

qu'indiſpenſable dans l'harmonie, & il ne ſera pas embarraſſé de le prouver.

Il s'excuſera d'avoir entre-mêlé les trois Modes, ſur ce que nous ſommes ſans ceſſe dans le même cas avec les deux nôtres, ſans compter que, par ce mélange adroit, il aura eu le plaiſir, diroit Montagne, de faire donner à nos Modes des nazardes ſur le nez du ſien. Mais quoi qu'il faſſe, il faudra toujours qu'il ait tort, par deux raiſons ſans replique; l'une qu'il eſt inventeur, l'autre qu'il a à faire à des Muſiciens.

Je ſuis, &c.





EXAMEN

DE

DEUX PRINCIPES

Avancés par M. Rameau, dans sa Brochure intitulée :

ERREURS

SUR

LA MUSIQUE,

DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

AVERTISSEMENT.

JE jettai cet Ecrit sur le papier en 1755 lorsque parut la Brochure de M. Rameau, & après avoir déclaré publiquement, sur la grande querelle que j'avois eue à soutenir, que je ne répondrois plus à mes adversaires. Content même d'avoir fait note de mes observations sur l'Ecrit de M. Rameau, je ne les publiai point; & je ne les joins maintenant ici, que parce qu'elles servent à l'éclaircissement de quelques Articles de mon Dictionnaire, où la forme de l'Ouvrage ne me permettoit pas d'entrer dans de plus longues discussions.



EXAMEN

DE

DEUX PRINCIPES

Avancés par M. Rameau, dans sa Brochure intitulée :

ERREURS

SUR

LA MUSIQUE,

DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

C'EST toujours avec plaisir que je vois paroître de nouveaux écrits de M. Rameau : de quelque maniere qu'ils soient accueillis du Public, ils sont précieux aux Amateurs de l'Art, & je me fais honneur d'être de ceux qui tâchent d'en profiter. Quand cet illustre Artiste releve mes fautes, il m'instruit, il m'honore, je lui dois des remercîmens ; & comme en renonçant aux querelles qui peuvent troubler ma tranquillité, je ne m'interdis

point celles de pur amuſement, je diſcuterai par occaſion quelques points qu'il décide, bien ſûr d'avoir toujours fait une choſe utile, s'il en peut réſulter de ſa part de nouveaux éclairciſſemens. C'eſt même entrer en cela, dans les vues de ce grand Muſicien, qui dit qu'on ne peut conteſter les propoſitions qu'il avance, que pour lui fournir les moyens de les mettre dans un plus grand jour; d'où je conclus qu'il eſt bon qu'on les conteſte.

Je ſuis, au reſte, fort éloigné de vouloir défendre mes articles de l'Encyclopédie; perſonne, à la vérité, n'en devroit être plus content que M. Rameau, qui les attaque; mais perſonne au monde n'en eſt plus mécontent que moi. Cependant, quand on ſera inſtruit du tems où ils ont été faits, de celui que j'eus pour les faire, & de l'impuiſſance où j'ai toujours été de reprendre un travail une fois fini, quand on ſaura, de plus, que je n'eus point la préſomption de me propoſer pour celui-ci, mais que ce fut, pour ainſi dire, une tâche impoſée par l'amitié, on lira peut-être, avec quelque indulgence, des articles

articles que j'eus à peine le tems d'écrire dans l'eſpace qui m'étoit donné pour les méditer, & que je n'aurois point entrepris, ſi je n'avois conſulté que le tems & mes forces.

Mais ceci eſt une juſtification envers le Public, & pour un autre lieu. Revenons à M. Rameau que j'ai beaucoup loué, & qui me fait un crime de ne l'avoir pas loué davantage. Si les Lecteurs veulent bien jetter les yeux ſur les articles qu'il attaque, tels que *CHIFFRER*, *ACCORD*, *ACCOMPAGNEMENT*, &c. s'ils diſtinguent les vrais éloges que l'équité meſure aux talens, du vil encens que l'adulation prodigue à tout le monde; enfin s'ils ſont inſtruits du poids que les procédés de M. Rameau, vis-à-vis de moi, ajoute à la juſtice que j'aime à lui rendre, j'eſpere qu'en blâmant les fautes que j'ai pu faire dans l'expoſition de ſes principes, ils ſeront contens, au moins des hommages que j'ai rendus à l'Auteur.

Je ne feindrai pas d'avouer que l'écri intitulé : *Erreurs ſur la Muſique*, me paroît en effet fourmiller d'erreurs, & que je n'y vois rien de plus juſte que le ti-

tre. Mais ces erreurs ne sont point dans les lumieres de M. Rameau, elles n'ont leur source que dans son cœur; & quand la passion ne l'aveuglera pas, il jugera mieux que personne des bonnes regles de son Art. Je ne m'attacherai donc point à relever un nombre de petites fautes qui disparoîtront avec sa haine; encore moins défendrai-je celles dont il m'accuse, & dont plusieurs en effet, ne sauroient être niées. Il me fait un crime, par exemple, d'écrire pour être entendu; c'est un défaut qu'il impute à mon ignorance, & dont je suis peu tenté de la justifier. J'avoue avec plaisir, que, faute de choses savantes, je suis réduit à n'en dire que de raisonnables, & je n'envie à personne le profond savoir qui n'engendre que des écrits inintelligibles.

Encore un coup, ce n'est point pour ma justification que j'écris, c'est pour le bien de la chose. Laissons toutes ces disputes personnelles qui ne font rien au progrès de l'Art, ni à l'instruction du Public. Il faut abandonner ces petites chicanes aux Commençans, qui veulent se faire un nom aux dépens des noms déjà connus,

& qui, pour une erreur qu'ils corrigent, ne craignent pas d'en commettre cent. Mais, ce qu'on ne sauroit examiner avec trop de soin, ce sont les principes de l'Art même, dans lesquels la moindre erreur est une source d'égaremens, & où l'Artiste ne peut se tromper en rien, que tous les efforts qu'il fait pour perfectionner l'Art n'en éloignent la perfection.

Je remarque, dans les erreurs sur la Musique, deux de ces principes importans. Le premier qui a guidé M. Rameau dans tous ses écrits, &, qui pis est, dans toute sa Musique, est que l'harmonie est l'unique fondement de l'Art, que la mélodie en dérive, & que tous les grands effets de la Musique naissent de la seule harmonie.

L'autre principe, nouvellement avancé par M. Rameau, & qu'il me reproche de n'avoir pas ajouté à ma définition de l'accompagnement, est que cet *accompagnement représente le corps sonore.* J'examinerai séparément ces deux principes. Commençons par le premier & le plus important, dont la vérité ou la fausseté

démontrée, doit servir en quelque maniere de base à tout l'Art Musical.

Il faut d'abord remarquer que M. Rameau fait dériver toute l'harmonie de la résonance du corps sonore. Et il est certain que tout son est accompagné de trois autres sons harmoniques concomitans ou accessoires, qui forment avec lui un accord parfait, tierce-majeure. En ce sens, l'harmonie est naturelle & inséparable de la mélodie & du chant, tel qu'il puisse être, puisque tout son porte avec lui son accord parfait. Mais, outre ces trois sons harmoniques, chaque son principal en donne beaucoup d'autres qui ne sont point harmoniques & n'entrent point dans l'accord parfait. Telles sont toutes les aliquotes non réductibles par leurs octaves à quelqu'une de ces trois premieres. Or, il y a une infinité de ces aliquotes qui peuvent échapper à nos sens, mais dont la résonance est démontrée par induction, & n'est pas impossible à confirmer par expérience. L'Art les a rejettées de l'harmonie; & voilà où il a commencé à substituer ses regles à celles de la nature.

Veut-on donner aux trois sons qui

conſtituent l'accord parfait, une prérogative particuliere, parce qu'ils forment entr'eux une ſorte de proportion qu'il a plû aux anciens d'appeller harmonique, quoiqu'elle n'ait qu'une propriété de calcul ? Je dis que cette propriété ſe trouve dans des rapports de ſons qui ne ſont nullement harmoniques. Si les trois ſons repréſentés par les chiffres $1.\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, leſquels ſont en proportion harmonique, forment un accord conſonnant, les trois ſons repréſentés par ces autres chiffres $\frac{1}{5}\ \frac{1}{6}\ \frac{1}{7}$, ſont de même en proportion harmonique, & ne forment qu'un accord diſcordant. Vous pouvez diviſer harmoniquement une tierce-majeure, une tierce-mineure, un ton majeur, un ton mineur, &c. & jamais les ſons donnés par ces diviſions, ne feront des accords conſonnans. Ce n'eſt donc, ni parce que les ſons qui compoſent l'accord parfait réſonnent avec le ſon principal, ni parce qu'ils répondent aux aliquotes de la corde entiere, ni parce qu'ils ſont en proportion harmonique, qu'ils ont été choiſis excluſivement pour compoſer l'accord parfait, mais ſeulement parce que, dans l'ordre des intervalles, ils

offrent les rapports les plus simples. Or, cette simplicité des rapports est une regle commune à l'harmonie & à la mélodie ; regle dont celle-ci s'écarte pourtant en certains cas, jusqu'à rendre toute harmonie impraticable ; ce qui prouve que la mélodie n'a point reçu la loi d'elle, & ne lui est point naturellement subordonnée.

Je n'ai parlé que de l'accord parfait majeur. Que sera-ce quand il faudra montrer la génération du mode mineur, de la dissonance, & les regles de la Modulation ? A l'instant je perds la nature de vue, l'arbitraire perce de toutes parts, le plaisir même de l'oreille est l'ouvrage de l'habitude ; & de quel droit l'harmonie, qui ne peut se donner à elle-même un fondement naturel, voudroit-elle être celui de la mélodie, qui fit des prodiges deux mille ans avant qu'il fût question d'harmonie & d'accords ?

Qu'une marche consonnante & réguliere de Basse-fondamentale engendre des harmoniques qui procedent diatoniquement, & forment entr'eux une sorte de chant, cela se connoît & peut s'admettre.

On pourroit même renverſer cette génération ; & comme, ſelon M. Rameau, chaque ſon n'a pas ſeulement la puiſſance d'ébranler ſes aliquotes en-deſſus, mais ſes multiples en-deſſous, le ſimple chant pourroit engendrer une ſorte de Baſſe, comme la Baſſe engendre une ſorte de chant, & cette génération ſeroit auſſi naturelle que celle du mode mineur ; mais je voudrois demander à M. Rameau deux choſes : l'une, ſi ces ſons ainſi engendrés ſont ce qu'il appelle mélodie ; & l'autre, ſi c'eſt ainſi qu'il trouve la ſienne, ou s'il penſe même que jamais perſonne en ait trouvé de cette maniere ? Puiſſions-nous préſerver nos oreilles de toute Muſique dont l'Auteur commencera par établir une belle Baſſe-fondamentale ; & pour nous mener ſavamment de diſſonance en diſſonance, changera de ton ou de mode à chaque note, entaſſera ſans ceſſe accords ſur accords, ſans ſonger aux accens d'une mélodie ſimple, naturelle & paſſionnée, qui ne tire pas ſon expreſſion des progreſſions de la Baſſe, mais des inflexions que le ſentiment donne à la voix !

Non, ce n'eſt point là ſans doute ce

que M. Rameau veut qu'on faſſe, encore moins ce qu'il fait lui-même. Il entend ſeulement que l'harmonie guide l'artiſte, ſans qu'il y ſonge, dans l'invention de ſa mélodie, & que toutes les fois qu'il fait un beau chant, il ſuit une harmonie réguliere; ce qui doit être vrai, par la liaiſon que l'Art a miſe entre ces deux parties, dans tous les pays où l'harmonie a dirigé la marche des ſons, les regles du chant, & l'accent muſical : car ce qu'on appelle chant prend alors une beauté de convention, laquelle n'eſt point abſolue, mais relative au ſyſtême harmonique, & à ce que, dans ce ſyſtême, on eſtime plus que le chant.

Mais ſi la longue routine de nos ſucceſſions harmoniques guide l'homme exercé & le Compoſiteur de profeſſion; quel fut le guide de ces ignorans, qui n'avoient jamais entendu d'harmonie, dans ces chants que la nature a dictés long-tems avant l'invention de l'Art? Avoient-ils donc un ſentiment d'harmonie antérieur à l'expérience; & ſi quelqu'un leur eût fait entendre la Baſſe-fondamentale de l'air qu'ils avoient compoſé, penſe-t-on qu'au-

cun d'eux eût reconnu-là son guide, & qu'il eût trouvé le moindre rapport entre cette Basse & cet air ?

Je dirai plus. A juger de la mélodie des Grecs par les trois ou quatre airs qui nous en restent, comme il est impossible d'ajuster sous ces airs une bonne Basse-fondamentale, il est impossible aussi que le sentiment de cette Basse, d'autant plus réguliere qu'elle est plus naturelle, leur ait suggéré ces mêmes airs. Cependant cette mélodie qui les transportoit, étoit excellente à leurs oreilles, & l'on ne peut douter que la nôtre ne leur eût paru d'une barbarie insupportable. Donc ils en jugeoient sur un autre principe que nous.

Les Grecs n'ont reconnu pour consonnances que celles que nous appellons consonnances parfaites; ils ont rejetté de ce nombre les tierces & les sixtes. Pourquoi cela ? C'est que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux ou du moins proscrit de la pratique, & leurs consonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étoient trop fortes d'un comma, & leurs tierces mineures trop foibles d'autant, & par consé-

P 5

quent leurs sixtes majeures & mineures, altérées de même. Qu'on pense maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir, & quels modes harmoniques on peut établir, en bannissant les tierces & les sixtes du nombre des consonnances ! Si les consonnances mêmes qu'ils admettoient leur eussent été connues par un vrai sentiment d'harmonie, ils les eussent dû sentir ailleurs que dans la mélodie, ils les auroient, pour ainsi dire, sous-entendues au-dessous de leurs chants : la consonnance tacite des marches fondamentales leur eût fait donner ce nom aux marches diatoniques qu'elles engendroient ; loin d'avoir eu moins de consonnances que nous, ils en auroient eu davantage, & préoccupés, par exemple, de la *Basse tacite ut sol*, ils eussent donné le nom de consonnance à l'intervalle mélodieux d'*ut* à *re*.

« Quoi que l'auteur d'un chant, dit » M. Rameau, ne connoisse pas les sons » fondamentaux dont ce chant dérive, » il ne puise pas moins dans cette source » unique de toutes nos productions en » Musique ». Cette doctrine est sans doute fort savante, car il m'est impossible de

l'entendre. Tâchons, s'il ſe peut, de m'expliquer ceci.

La plupart des hommes qui ne ſavent pas la Muſique, & qui n'ont pas appris combien il eſt beau de faire grand bruit, prennent tous leurs chants dans le *Medium* de leur voix, & ſon diapaſon ne s'étend pas communément juſqu'à pouvoir en entonner la Baſſe-fondamentale, quand même ils la ſauroient. Ainſi, non-ſeulement cet ignorant qui compoſe un air, n'a nulle notion de la Baſſe-fondamentale de cet air, il eſt même également hors d'état & d'exécuter cette Baſſe lui-même, & de la reconnoître lorſqu'un autre l'exécute. Mais cette Baſſe-fondamentale qui lui a ſuggéré ſon chant, & qui n'eſt ni dans ſon entendement, ni dans ſon organe, ni dans ſa mémoire, où eſt-elle donc?

M. Rameau prétend qu'un ignorant entonnera naturellement les ſons fondamentaux les plus ſenſibles, comme, par exemple, dans le ton d'*ut* un *ſol* ſous un *re*, & un *ut* ſous un *mi*. Puiſqu'il dit en avoir fait l'expérience, je ne veux pas en ceci rejetter ſon autorité. Mais quels

ſujets a-t-il pris pour cette épreuve ? Des gens qui, ſans ſavoir la Muſique, avoient cent fois entendu de l'harmonie & des accords ; de ſorte que l'impreſſion des intervalles harmoniques, & du progrès correſpondant des Parties dans les paſſages les plus fréquens, étoit reſtée dans leur oreille, & ſe tranſmettoit à leur voix ſans même qu'ils s'en doutaſſent. Le jeu des racleurs de Guinguettes ſuffit ſeul pour exercer le peuple des environs de Paris, à l'intonation des tierces & des quintes. J'ai fait ces mêmes expériences ſur des hommes plus ruſtiques & dont l'oreille étoit juſte ; elles ne m'ont jamais rien donné de ſemblable. Ils n'ont entendu la Baſſe qu'autant que je la leur ſoufflois ; encore ſouvent ne pouvoient-ils la ſaiſir : ils n'appercevoient jamais le moindre rapport entre deux ſons différens entendus à la fois : cet enſemble même leur déplaiſoit toujours, quelque juſte que fût l'intervalle ; leur oreille étoit choquée d'une tierce comme la nôtre l'eſt d'une diſſonance, & je puis aſſurer qu'il n'y en avoit pas un pour qui la cadence rompue n'eût pu terminer un air tout auſſi bien

que la cadence parfaite, si l'unisson s'y fût trouvé de même.

Quoique le principe de l'harmonie soit naturel, comme il ne s'offre au sens que sous l'apparence de l'unisson, le sentiment qui le développe est acquis & factice, comme la plupart de ceux qu'on attribue à la nature, & c'est sur-tout en cette partie de la Musique qu'il y a, comme dit très-bien M. d'Alembert, un art d'entendre comme un art d'exécuter. J'avoue que ces observations, quoique justes, rendent à Paris les expériences difficiles, car les oreilles ne s'y préviennent gueres moins vîte que les esprits : mais c'est un inconvénient inséparable des grandes villes, qu'il y faut toujours chercher la nature au loin.

Un autre exemple dont M. Rameau *attend tout*, & qui me semble à moi ne prouver rien, c'est l'intervalle des deux notes *ut fa* dièse, sous lequel, appliquant différentes Basses qui marquent différentes transitions harmoniques, il prétend montrer par les diverses affections qui en naissent, que la force de ces affections dépend de l'harmonie & non du chant

Comment M. Rameau a-t-il pu se laisser abuser par ses yeux, par ses préjugés, au point de prendre tous ces divers passages pour un même chant, parce que c'est le même intervalle apparent, sans songer qu'un intervalle ne doit être censé le même, & sur-tout en mélodie, qu'autant qu'il a le même rapport au mode; ce qui n'a lieu dans aucun des passages qu'il cite. Ce sont bien sur le clavier les mêmes touches, & voilà ce qui trompe M. Rameau, mais ce sont réellement autant de mélodies différentes; car non-seulement elles se présentent toutes à l'oreille sous des idées diverses, mais même leurs intervalles exacts different presque tous les uns des autres. Quel est le Musicien qui dira qu'un triton & une fausse quinte, une septieme diminuée & une sixte majeure, une tierce mineure & une seconde superflue forment la même mélodie, parce que les intervalles qui les donnent sont les mêmes sur le clavier? Comme si l'oreille n'apprécioit pas toujours les intervalles selon leur justesse dans le mode, & ne corrigeoit pas les erreurs du tempérament sur les rapports de la modula-

tion ! Quoique la Basse détermine quelquefois avec plus de promptitude & d'énergie les changemens de ton, ces changemens ne laisseroient pourtant pas de se faire sans elle, & je n'ai jamais prétendu que l'accompagnement fût inutile à la mélodie, mais seulement qu'il lui devoit être subordonné. Quand tous ces passages de l'*ut* au *fa* dièse seroient exactement le même intervalle, employés dans leurs différentes places, ils n'en seroient pas moins autant de chants différens, étant pris ou supposés sur différentes cordes du mode, & composés de plus ou moins de degrés. Leur variété ne vient donc pas de l'harmonie, mais seulement de la modulation, qui appartient incontestablement à la mélodie.

Nous ne parlons ici que de deux notes d'une durée indéterminée ; mais deux notes d'une durée indéterminée ne suffisent pas pour constituer un chant, puisqu'elles ne marquent ni mode ni phrase, ni commencement ni fin. Qui est-ce qui peut imaginer un chant dépourvu de tout cela ? A quoi pense M. Rameau, de nous donner pour des accessoires de la mélo-

die, la mesure, la différence du haut ou du bas, du doux ou du fort, du vîte & du lent; tandis que toutes ces choses ne sont que la mélodie elle-même, & que si on les en séparoit, elle n'existeroit plus. La mélodie est un langage comme la parole; tout chant qui ne dit rien n'est rien, & celui-là seul peut dépendre de l'harmonie. Les sons aigus ou graves représentent les accens semblables dans le discours, les breves & les longues, les quantités semblables dans la prosodie, la mesure égale & constante, le rhythme & les pieds des vers, les doux & les forts, la voix remisse ou véhémente de l'orateur. Y a-t-il un homme au monde assez froid, assez dépourvu de sentiment pour dire ou lire des choses passionnées, sans jamais adoucir ni renforcer la voix? M. Rameau, pour comparer la mélodie à l'harmonie, commence par dépouiller la premiere de tout ce qui lui étant propre, ne peut convenir à l'autre: il ne considere pas la mélodie comme un chant, mais comme un remplissage; il dit que ce remplissage naît de l'harmonie, & il a raison.

Qu'eſt-ce qu'une ſuite de ſons indéterminés, quant à la durée? Des ſons iſolés & dépourvus de tout effet commun qu'on entend, qu'on ſaiſit ſéparément les uns des autres, & qui, bien qu'engendrés par une ſucceſſion harmonique, n'offrent aucun enſemble à l'oreille, & attendent, pour former une phraſe & dire quelque choſe, la liaiſon que la meſure leur donne. Qu'on préſente au Muſicien une ſuite de notes de valeur indéterminée, il en va faire cinquante mélodies entiérement différentes, ſeulement par les diverſes manieres de les ſcander, d'en combiner & varier les mouvemens; preuve invincible que c'eſt à la meſure qu'il appartient de fixer toute mélodie. Que ſi la diverſité d'harmonie qu'on peut donner à ces ſuites, varie auſſi leurs effets, c'eſt qu'elle en fait réellement encore autant de mélodies différentes, en donnant aux mêmes intervalles, divers emplacemens dans l'échelle du mode; ce qui, comme je l'ai déjà dit, change entiérement les rapports des ſons & le ſens des phraſes.

La raiſon pourquoi les anciens n'avoient

point de Musique purement instrumentale, c'est qu'ils n'avoient pas l'idée d'un chant sans mesure, ni d'une autre mesure que celle de la Poésie; & la raison pourquoi les Vers se chantoient toujours & jamais la Prose, c'est que la Prose n'avoit que la partie du chant qui dépend de l'intonation, au lieu que les vers avoient encore l'autre partie constitutive de la mélodie, savoir le rhythme.

Jamais personne, pas même M. Rameau, n'a divisé la Musique en mélodie, harmonie & mesure, mais en harmonie & mélodie; après quoi l'une & l'autre se considere par les sons & par les tems.

M. Rameau prétend que tout le charme, toute l'énergie de la Musique est dans l'harmonie, que la mélodie n'y a qu'une part surbordonnée & ne donne à l'oreille qu'un léger & stérile agrément. Il faut l'entendre raisonner lui-même. Ses preuves perdroient trop à être rendues par un autre que lui.

Tout chœur de Musique, dit-il, *qui est lent, & dont la succession harmonique est bonne, plaît toujours sans le secours d'aucun dessein, ni d'une mélodie qui puisse as-*

fecter d'elle-même ; & ce plaisir est tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un chant agréable ou simplement vif & gai. (Ce parallele d'un chœur lent & d'un air vif & gai me paroît assez plaisant). *L'un se rapporte directement à l'ame*, (notez bien que c'est le grand chœur à quatre parties.) *L'autre ne passe pas le canal de l'oreille.* (C'est le chant, selon M. Rameau.) *J'en appelle encore à l'Amour triomphe, déjà cité plus d'une fois.* (Cela est vrai.) *Que l'on compare le plaisir qu'on éprouve à celui que cause un air, soit vocal, soit instrumental.* J'y consens. Qu'on me laisse choisir la voix & l'air, sans me restreindre au seul mouvement vif & gai, car cela n'est pas juste ; & que M. Rameau vienne de son côté avec son chœur *l'Amour triomphe* & tout ce terrible appareil d'instrumens & de voix, il aura beau se choisir des juges qu'on n'affecte qu'à force de bruit & qui sont plus touchés d'un tambour que du rossignol, ils seront hommes enfin. Je n'en veux pas davantage pour leur faire sentir que les sons les plus capables d'affecter l'ame ne sont point ceux d'un chœur de Musique.

L'harmonie eſt une cauſe purement phyſique ; l'impreſſion qu'elle produit reſte dans le même ordre ; des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement paſſager & ſtérile ; ils donneroient plutôt des vapeurs que des paſſions. Le plaiſir qu'on prend à entendre un chœur lent, dépourvu de mélodie, eſt purement de ſenſation, & tourneroit bientôt à l'ennui, ſi l'on n'avoit ſoin de faire ce chœur très-court, ſur-tout lorſqu'on y met toutes les voix dans leur *Medium.* Mais ſi les voix ſont remiſſes & baſſes, il peut affecter l'ame ſans le ſecours de l'harmonie ; car une voix remiſſe & lente eſt une expreſſion naturelle de triſteſſe ; un chœur à l'uniſſon pourroit faire le même effet.

Les plus beaux accords, ainſi que les plus belles couleurs, peuvent porter aux ſens une impreſſion agréable, & rien de plus. Mais les accens de la voix paſſent juſqu'à l'ame ; car ils ſont l'expreſſion naturelle des paſſions, & en les peignant, ils les excitent. C'eſt par eux que la Muſique devient oratoire, éloquente, imitative, ils en forment le langage ; c'eſt

par eux qu'elle peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les sentimens. La mélodie est dans la Musique ce qu'est le dessein dans la Peinture, l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs. C'est par le chant, non par les accords que les sons ont de l'expression, du feu, de la vie ; c'est le chant seul qui leur donne les effets moraux qui font toute l'énergie de la Musique. En un mot, le seul physique de l'Art se réduit à bien peu de chose, & l'harmonie ne passe pas au-delà.

Que s'il y a quelques mouvemens de l'ame qui semblent excités par la seule harmonie, comme l'ardeur des soldats par les instrumens militaires, c'est que tout grand bruit, tout bruit éclatant peut être bon pour cela ; parce qu'il n'est question que d'une certaine agitation qui se transmet de l'oreille au cerveau, & que l'imagination, ébranlée ainsi, fait le reste. Encore cet effet dépend-il moins de l'harmonie que du rhythme ou de la mesure, qui est une des parties constitutives de la mélodie, comme je l'ai fait voir ci-dessus.

Je ne ſuivrai point M. Rameau dans les exemples qu'il tire de ſes Ouvrages pour illuſtrer ſon principe. J'avoue qu'il ne lui eſt pas difficile de montrer, par cette voie, l'infériorité de la mélodie ; mais j'ai parlé de la Muſique, & non de ſa Muſique. Sans vouloir démentir les éloges qu'il ſe donne, je puis n'être pas de ſon avis ſur tel ou tel morceau ; & tous ces jugemens particuliers, pour ou contre, ne ſont pas d'un grand avantage au progrès de l'Art.

Après avoir établi comme on a vu, le fait, vrai par rapport à nous, mais très-faux, généralement parlant, que l'harmonie engendre la mélodie, M. Rameau finit ſa diſſertation dans ces termes : *Ainſi toute Muſique étant compriſe dans l'harmonie, on en doit conclure que ce n'eſt qu'à cette ſeule harmonie qu'on doit comparer quelque ſcience que ce ſoit*, pag. 64. J'avoue que je ne vois rien à répondre à cette merveilleuſe concluſion.

Le ſecond principe avancé par M. Rameau, & duquel il me reſte à parler, eſt que *l'harmonie repréſente le corps ſonore.* Il me reproche de n'avoir pas ajouté

cette idée dans la définition de l'accompagnement. Il eſt à croire que ſi je l'y euſſe ajoutée, il me l'eût reproché davantage, ou du moins avec plus de raiſon. Ce n'eſt pas ſans répugnance que j'entre dans l'examen de cette addition qu'il exige : car, quoique le principe que je viens d'examiner, ne ſoit pas en lui-même plus vrai que celui-ci, l'on doit beaucoup l'en diſtinguer, en ce que ſi c'eſt une erreur, c'eſt au moins l'erreur d'un grand Muſicien qui s'égare à force de ſcience. Mais ici je ne vois que des mots vides de ſens, & je ne puis pas même ſuppoſer de la bonne foi dans l'Auteur qui les oſe donner au Public, comme un principe de l'Art qu'il profeſſe.

L'harmonie repréſente le corps ſonore! Ce mot de *corps ſonore* a un certain éclat ſcientifique, il annonce un Phyſicien dans celui qui l'emploie ; mais en Muſique que ſignifie-t-il ? Le Muſicien ne conſidere pas le corps ſonore en lui-même, il ne le conſidere qu'en action. Or, qu'eſt-ce que le corps ſonore en action ? c'eſt le ſon : l'harmonie repréſente donc le ſon. Mais l'harmonie accompagne le ſon. Le ſon

n'a donc pas besoin qu'on le représente, puisqu'il est là. Si ce galimathias paroît risible, ce n'est pas ma faute assurément.

Mais ce n'est peut-être pas le son mélodieux que l'harmonie représente, c'est la collection des sons harmoniques qui l'accompagnent : mais ces sons ne sont que l'harmonie elle-même ; l'harmonie représente donc l'harmonie, & l'accompagnement, l'accompagnement.

Si l'harmonie ne représente ni le son mélodieux, ni ses harmoniques, que représente-t-elle donc? Le son fondamental & ses harmoniques, dans lesquels est compris le son mélodieux. Le son fondamental & ses harmoniques sont donc ce que M. Rameau appelle le corps sonore. Soit; mais voyons.

Si l'harmonie doit représenter le corps sonore, la Basse ne doit jamais contenir que des sons fondamentaux ; car, à chaque renversement, le corps sonore ne rend point sur la Basse l'harmonie renversée du son fondamental, mais l'harmonie directe du son renversé qui est à la Basse, & qui, dans le corps sonore, devient ainsi fondamentale. Que M. Rameau prenne la peine de

de répondre à cette seule objection, mais qu'il y réponde clairement, & je lui donne gain de cause.

Jamais le son fondamental ni ses harmoniques, pris pour le corps sonore, ne donnent d'accord mineur; jamais ils ne donnent la dissonance; je parle dans le systême de M. Rameau. L'harmonie & l'accompagnement sont pleins de tout cela, principalement dans sa pratique : donc l'harmonie & l'accompagnement ne peuvent représenter le corps sonore.

Il faut qu'il y ait une différence inconcevable entre la maniere de raisonner de cet Auteur & la mienne; car voici les premieres conséquences que son principe, admis par supposition, me suggere.

Si l'accompagnement représente le corps sonore, il ne doit rendre que les sons rendus par le corps sonore. Or, ces sons ne forment que des accords parfaits. Pourquoi donc hérisser l'accompagnement de dissonances?

Selon M. Rameau, les sons concomitans rendus par le corps sonore, se bornent à deux; savoir la tierce-majeure & la quinte. Si l'accompagnement représente

le corps sonore, il faut donc le simplifier.

L'instrument dont on accompagne, est un corps sonore lui-même, dont chaque son est toujours accompagné de ses harmoniques naturels. Si donc l'accompagnement représente le corps sonore, on ne doit frapper que des unissons; car les harmoniques des harmoniques ne se trouvent point dans le corps sonore. En vérité, si ce principe que je combats m'étoit venu, & que je l'eusse trouvé solide; je m'en serois servi contre le systême de M. Rameau, & je l'aurois cru renversé.

Mais donnons, s'il se peut, de la précision à ses idées; nous pourrons mieux en sentir la justesse ou la fausseté.

Pour concevoir son principe, il faut entendre que le corps sonore est représenté par la Basse & son accompagnement, de façon que la Basse-fondamentale représente le son générateur, & l'accompagnement ses productions harmoniques. Or, comme les sons harmoniques sont produits par la Basse-fondamentale, la Basse-fondamentale, à son tour, est

produite par le concours des sons harmoniques : ceci n'est pas un principe de systême, c'est un fait d'expérience, connu dans l'Italie depuis long-tems.

Il ne s'agit donc plus que de voir quelles conditions sont requises dans l'accompagnement, pour représenter exactement les productions harmoniques du corps sonore, & fournir par leur concours, la Basse-fondamentale qui leur convient.

Il est évident que la premiere & la plus essentielle de ces conditions est de produire, à chaque accord, un son fondamental unique ; car, si vous produisez deux sons fondamentaux, vous représentez deux corps sonores au lieu d'un, & vous avez duplicité d'harmonie, comme il a déjà été observé par M. Serre.

Or, l'accord parfait, tierce-majeure, est le seul qui ne donne qu'un son fondamental; tout autre accord le multiplie : ceci n'a besoin de démonstration pour aucun Théoricien, & je me contenterai d'un exemple si simple, que sans figure ni note, il puisse être entendu des Lecteurs les moins versés en Musique, pour-

vu que les termes leur en soient connus.

Dans l'expérience dont je viens de parler, on trouve que la tierce-majeure produit pour son fondamental, l'octave du son grave, & que la tierce-mineure produit la dixieme majeure, c'est-à-dire, que cette tierce-majeure *ut mi* vous donnera l'octave de l'*ut* pour son fondamental, & que cette tierce-mineure *mi sol*, vous donnera encore le même *ut* pour son fondamental. Ainsi, tout cet accord entier *ut mi sol* ne vous donne qu'un son fondamental ; car la quinte *ut sol* qui donne l'unisson de sa note grave, peut être censée en donner l'octave, ou bien en descendant ce *sol* à son octave, l'accord est un à la derniere rigueur ; car le son fondamental de la sixte-majeure *sol mi* est à la quinte du grave, & le son fondamental de la quarte *sol ut* est encore à la quinte du grave. De cette maniere, l'harmonie est bien ordonnée & représente exactement le corps sonore : mais au lieu de diviser harmoniquement la quinte, en mettant la tierce-majeure au grave, & la mineure à l'aigu, transposons cet ordre en la divisant arith-

métiquement, nous aurons cet accord parfait tierce-mineure, *ut mi* bémol *sol*, & prenant d'autres notes pour plus de commodité, cet accord semblable *la ut mi*.

Alors on trouve la dixieme *fa* pour son fondamental de la tierce-mineure *la ut*, & l'octave *ut* pour son fondamental de la tierce-majeure *ut mi*. On ne sauroit donc frapper cet accord complet, sans produire à la fois deux sons fondamentaux. Il y a pis encore, c'est qu'aucun de ces deux sons fondamentaux n'étant le vrai fondement de l'accord & du mode, il nous faut une troisieme Basse *la* qui donne ce fondement. Alors il est manifeste que l'accompagnement ne peut représenter le corps sonore, qu'en prenant seulement les notes deux à deux; auquel cas on aura *la* pour Basse engendrée sous la quinte *la mi*, *fa* sous la tierce-mineure *la ut*, & *ut* sous la tierce-majeure *ut mi*. Si-tôt donc que vous ajouterez un troisieme son, ou vous ferez un accord parfait majeur, ou vous aurez deux sons fondamentaux & par conséquent la représentation du corps sonore disparoîtra.

Ce que je dis ici de l'accord parfait mineur, doit s'entendre à plus forte raison de tout accord dissonant complet, où les sons fondamentaux se multiplient par la composition de l'accord, & l'on ne doit pas oublier que tout cela n'est déduit que du principe même de M. Rameau, adopté par supposition. Si l'accompagnement devoit représenter le corps sonore, combien donc n'y devroit-on pas être circonspect dans le choix des sons & des dissonances, quoique régulieres & bien sauvées? Voilà la premiere conséquence qu'il faudroit tirer de ce principe supposé vrai. La raison, l'oreille, l'expérience, la pratique de tous les peuples qui ont le plus de justesse & de sensibilité dans l'organe, tout suggéroit cette conséquence à M. Rameau. Il en tire pourtant une toute contraire; &, pour l'établir, il réclame les droits de la nature, mots qu'en qualité d'Artiste il ne devroit jamais prononcer.

Il me fait un grand crime d'avoir dit qu'il falloit retrancher quelquefois des sons dans l'accompagnement, & un bien plus grand encore d'avoir compté la

quinte parmi ces ſons qu'il falloit retrancher dans l'occaſion. *La quinte*, dit-il, *qui eſt l'arc-boutant de l'harmonie*, *& qu'on doit par conſéquent préférer par-tout où elle doit être employée.* A la bonne heure ; qu'on la préfere quand elle doit être employée : mais cela ne prouve pas qu'elle doive toujours l'être : au contraire ; c'eſt juſtement parce qu'elle eſt trop harmonieuſe & ſonore qu'il la faut ſouvent retrancher, ſur-tout dans les accords trop éloignés des cordes principales, de peur que l'idée du ton ne s'éloigne & ne s'éteigne, de peur que l'oreille incertaine ne partage ſon attention entre les deux ſons qui forment la quinte, ou ne la donne préciſément à celui qui eſt étranger à la mélodie, & qu'on doit le moins écouter. L'ellipſe n'a pas moins d'uſage dans l'harmonie que dans la grammaire ; il ne s'agit pas toujours de tout dire, mais de ſe faire entendre ſuffiſamment. Celui qui, dans un accompagnement écrit voudroit ſonner la quinte dans chaque accord où elle entre, feroit une harmonie inſupportable ; & M. Rameau lui-même s'eſt bien gardé d'en uſer ainſi. "

Pour revenir au Clavecin, j'interpelle tout homme dont une habitude invétérée n'a pas corrompu les organes; qu'il écoute, s'il peut, l'étrange & barbare accompagnement prescrit par M. Rameau, qu'il le compare avec l'accompagnement simple & harmonieux des Italiens, & s'il refuse de juger par la raison, qu'il juge au moins par le sentiment entre eux & lui. Comment un homme de goût a-t-il pu jamais imaginer qu'il fallût remplir tous les accords pour représenter le corps sonore, qu'il fallût employer toutes les dissonances qu'on peut employer? Comment a-t-il pu faire un crime à Correlli de n'avoir pas chiffré toutes celles qui pouvoient entrer dans son accompagnement? Comment la plume ne lui tomboit-elle pas des mains à chaque faute qu'il reprochoit à ce grand harmoniste de n'avoir pas faite? Comment n'a-t-il pas senti que la confusion n'a jamais rien produit d'agréable, qu'une harmonie trop chargée est la mort de toute expression, & que c'est par cette raison que toute la Musique, sortie de son école, n'est que du bruit sans effet? Comment

ne se reproche-t-il pas à lui-même d'avoir fait hérisser les Basses Françoises de ces forêts de chiffres, qui font mal aux oreilles seulement à les voir ? Comment la force des beaux chants qu'on trouve quelquefois, dans sa Musique, n'a-t-elle pas désarmé sa main paternelle, quand il les gâtoit sur son Clavecin ?

Son systême ne me paroît gueres mieux fondé dans les principes de théorie, que dans ceux de pratique. Toute sa génération harmonique se borne à des progressions d'accords parfaits majeurs ; on n'y comprend plus rien, si-tôt qu'il s'agit du mode mineur & de la dissonance ; & les vertus des nombres de Pythagore ne sont pas plus ténébreuses que les propriétés physiques qu'il prétend donner à de simples rapports.

M. Rameau dit que la résonnance d'une corde sonore met en mouvement une autre corde sonore triple ou quintuple de la premiere, & la fait frémir sensiblement dans sa totalité, quoi qu'elle ne résonne point. Voilà le fait sur lequel il établit les calculs qui lui servent à la pro-

duction de la dissonance & du mode mineur. Examinons.

Qu'une corde vibrante, se divisant en ses aliquotes, les fasse vibrer & résonner chacune en particulier, de sorte que les vibrations plus fortes de la corde en produisent de plus foibles dans ses parties, ce phénomene se conçoit & n'a rien de contradictoire. Mais qu'une aliquote puisse émouvoir son tout, en lui donnant des vibrations plus lentes, & conséquemment plus fortes; (*) qu'une force quelconque en produise une autre triple & une autre quintuple d'elle-même, c'est ce que l'observation dément, & que la raison ne peut admettre. Si l'expérience de M. Rameau est vraie il faut nécessairement que celle de M. Sauveur soit fausse. Car, si une corde résonnante fait vibrer son triple & son quintuple, il s'ensuit que les noeuds de M. Sauveur ne pouvoient exister, que sur la résonnance d'une partie, la corde entiere ne pouvoit

(*) Ce qui rend les vibrations plus lentes, c'est, ou plus de matiere à mouvoir dans la corde, ou son plus grand écart de la ligne de repos.

frémir, que les papiers blancs & rouges devoient également tomber, & qu'il faut rejetter sur ce fait, le témoignage de toute l'Académie.

Que M. Rameau prenne la peine de nous expliquer ce que c'est qu'une corde sonore qui vibre & ne résonne pas. Voici certainement une nouvelle physique. Ce ne sont donc plus les vibrations du corps sonore qui produisent le son, & nous n'avons qu'à chercher une autre cause.

Au reste, je n'accuse point ici M. Rameau de mauvaise foi; je conjecture même comment il a pu se tromper. Premiérement, dans une expérience fine & délicate, un homme à systême voit souvent ce qu'il a envie de voir. De plus, la grande corde se divisant en parties égales entr'elles & à la petite, on a vu frémir à la fois toutes ses parties, & l'on a pris cela pour le frémissement de la corde entiere : on n'a point entendu de son; cela est encore fort naturel. Au lieu du son de la corde entiere qu'on attendoit, on n'a eu que l'unisson de la plus petite partie, & on ne l'a pas distingué. Le

fait important, dont il falloit s'assurer & dont dépendoit tout le reste, étoit qu'il n'existoit point de nœuds immobiles; & que, tandis qu'on n'entendoit que le son d'une partie, on voyoit frémir la corde dans la totalité; ce qui est faux.

Quand cette expérience seroit vraie, les origines qu'en déduit M. Rameau ne seroient pas plus réelles: car l'harmonie ne consiste pas dans les rapports de vibrations, mais dans le concours des sons qui en résultent; & si ces sons sont nuls, comment toutes les proportions du monde leur donneroient-elles une existence qu'ils n'ont pas?

Il est tems de m'arrêter. Voilà jusqu'où l'examen des erreurs de M. Rameau peut importer à la science harmonique. Le reste n'intéresse ni les Lecteurs, ni moi-même. Armé par le droit d'une juste défense, j'avois à combattre deux principes de cet Auteur, dont l'un a produit toute la mauvaise Musique dont son école inonde le Public depuis nombre d'années; l'autre le mauvais accompagnement qu'on apprend par sa méthode. J'avois à montrer que son

ſyſtême harmonique eſt inſuffiſant, mal prouvé, fondé ſur une fauſſe expérience. J'ai cru ces recherches intéreſſantes. J'ai dit mes raiſons, M. Rameau a dit ou dira les ſiennes; le Public nous jugera. Si je finis ſi-tôt cet écrit, ce n'eſt pas que la matiere me manque; mais j'en ai dit aſſez pour l'utilité de l'Art & pour l'honneur de la vérité; je ne crois pas avoir à défendre le mien contre les outrages de M. Rameau. Tant qu'il m'attaque en Artiſte, je me fais un devoir de lui répondre, & diſcute avec lui volontiers les points conteſtés. Si-tôt que l'homme ſe montre & m'attaque perſonnellement, je n'ai plus rien à lui dire; & ne vois en lui que le Muſicien.



LETTRE A M. BURNEY SUR LA MUSIQUE,

Avec Fragmens d'Observations sur l'Alceste Italièn de M. le Chevalier Gluck.

AVERTISSEMENT
DES ÉDITEURS.

LES Pieces suivantes ne sont que des Fragmens d'un Ouvrage que M. Rousseau n'acheva point. Il donna son Manuscrit, presque indéchiffrable, à M. Prévost de l'Académie Royale des Sciences & Belles-Lettres de Berlin, qui a bien voulu nous le remettre. Il y a joint la Copie qu'il en fit lui-même sous les yeux de M. Rousseau, qui la corrigea de sa main, & distribua ces Fragmens dans l'ordre où nous les donnons. M. Prévost, connu du Public par une excellente Traduction de l'Oreste d'Euripide, a suppléé, dans les Observations sur l'Alceste, quelques passages dont le sens étoit resté suspendu, & qui ne sembloit point se lier avec le reste du Discours; nous avons fait écrire ces passages en Italiques, sans cette précaution, il auroit été difficile de les distinguer du texte de M. Rousseau.

LETTRE

DE

J. J. ROUSSEAU

A. M. LE DOCTEUR

BURNEY,

Auteur de l'Histoire générale de la Musique.

VOUS m'avez fait successivement, Monsieur, plusieurs cadeaux précieux de vos écrits, chacun desquels méritoit bien un remercîment exprès. La presque absolue impossibilité d'écrire m'a jusqu'ici empêché de remplir ce devoir; mais le premier volume de votre histoire générale de la Musique, en ranimant en moi un reste de zele pour un Art auquel le vôtre vous a fait employer tant de travaux, de tems, de voyages & de dépenses, m'excite à vous en marquer ma reconnoissance en m'entretenant quelque

tems avec vous du ſujet favori de vos recherches, qui doit immortaliſer votre nom chez les vrais amateurs de ce bel Art.

Si j'avois eu le bonheur d'en conférer avec vous un peu à loiſir, tandis qu'il me reſtoit quelques idées encore fraîches, j'aurois pu tirer des vôtres bien des inſtructions, dont le Public pourra profiter, mais qui ſeront perdues pour moi, déſormais privé de mémoire & hors d'état de rien lire. Mais je puis du moins conſigner ici ſommairement quelques-uns des points ſur leſquels j'aurois deſiré vous conſulter, afin que les Artiſtes ne ſoient pas privés des éclairciſſemens qu'ils leur vaudront de votre part, & laiſſant bavarder ſur la Muſique en belles phraſes, ceux qui, ſans en ſavoir faire, ne laiſſent pas d'étonner le Public de leurs ſavantes ſpéculations ; je me bornerai à ce qui tient plus immédiatement à la pratique, qui ne donne pas une priſe ſi commode aux oracles des beaux eſprits, mais dont l'étude eſt ſeule utile aux véritables progrès de l'Art.

1°. Vous vous en êtes trop occupé,

Monſieur, pour n'avoir pas ſouvent remarqué combien notre maniere d'écrire la Muſique eſt confuſe, embrouillée, & ſouvent équivoque; ce qui eſt une des cauſes qui rendent ſon étude ſi longue & ſi difficile. Frappé de ces inconvéniens, j'avois imaginé, il y a une quarantaine d'années, une maniere de l'écrire par chiffres, moins volumineuſe, plus ſimple, &, ſelon moi, beaucoup plus claire. J'en lus le projet en 1742, à l'Académie des Sciences, & je le propoſai l'année ſuivante au Public, dans une brochure que j'ai l'honneur de vous envoyer. Si vous prenez la peine de la parcourir, vous y verrez à quel point j'ai réduit le nombre & ſimplifié l'expreſſion des ſignes. Comme il n'y a dans l'échelle que ſept notes diatoniques, je n'ai non plus que ſept caracteres pour les exprimer. Toutes les autres, qui n'en ſont que les repliques, s'y préſentent à leur degré, mais toujours ſous le ſigne primitif; les intervalles majeurs, mineurs, ſuperflus & diminués ne s'y confondent jamais de poſition, comme dans la Muſique ordinaire, mais chacun a ſon caractere inhérent &

propre qui, ſans égard à la poſition ni à la clef, ſe préſente au premier coup-d'œil; je proſcris le bécarre comme inutile, je n'ai jamais ni bémol ni dièſe à la clef; enfin, les accords, l'harmonie & l'enchaînement des modulations s'y montrent dans une partition, avec une clarté qui ne laiſſe rien échapper à l'œil; de ſorte que la ſucceſſion en eſt auſſi claire aux regards du Lecteur, que dans l'eſprit du Compoſiteur même.

Mais la partie la plus neuve & la plus utile de ce ſyſtême, & celle cependant qu'on a le moins remarquée, eſt celle qui ſe rapporte aux valeurs des notes & à l'expreſſion de la durée & des quantités dans le tems. C'eſt la grande ſimplicité de cette partie qui l'a empêché de faire ſenſation. Je n'ai point de figures particulieres pour les rondes, blanches, noires, croches, doubles-croches, &c. tout cela, ramené par la poſition ſeule à des aliquotes égales, préſente à l'œil les diviſions de la meſure & des tems, ſans preſque avoir beſoin, pour cela, de ſignes propres. Le zéro ſeul ſuffit pour exprimer un ſilence quelconque; le point, après une note ou un zéro, marque tous

les prolongemens possibles d'un silence ou d'un son. Il peut représenter toutes sortes de valeurs ; ainsi, les pauses, demi-pauses, soupirs, demi-soupirs, quarts-de-soupirs, &c. sont proscrits ainsi que les diverses figures de notes. J'ai pris en tout le contre-pied de la note ordinaire ; elle représente les valeurs par des figures, & les intervalles par des positions ; moi, j'exprime les valeurs par la position seule, & les intervalles par des chiffres, &c.

Cette maniere de noter n'a point été adoptée, comment auroit-elle pu l'être ? elle étoit nouvelle & c'étoit moi qui la proposois ? Mais ses défauts, que j'ai remarqué le premier, n'empêchent pas qu'elle n'ait de grands avantages sur l'autre, sur-tout pour la pratique de la composition, pour enseigner la Musique à ceux qui ne la savent pas, & pour noter commodément, en petit volume, les airs qu'on entend & qu'on peut desirer de retenir. Je l'ai donc conservée pour mon usage, je l'ai perfectionnée en la pratiquant, & je l'emploie sur-tout à noter la Basse sous un chant quelconque, parce que cette Basse, écrite ainsi par une li-

gne de chiffres, m'épargne une portée, double mon eſpace, & fait que je ſuis obligé de tourner la moitié moins ſouvent.

2°. En perfectionnant cette maniere de noter, j'en ai trouvé une autre avec laquelle je l'ai combinée, & dont j'ai maintenant à vous rendre compte.

Dans les exemples que vous avez donnés du chant des Juifs, vous les avez, avec raiſon, notés de droite à gauche Cette direction des lignes eſt la plus ancienne, & elle eſt reſtée dans l'écriture orientale. Les Grecs eux-mêmes la ſuivirent d'abord; enſuite ils imaginerent d'écrire les lignes en ſillons, c'eſt-à-dire, alternativement de droite à gauche, & de gauche à droite. Enfin, la difficulté de lire & d'écrire, dans les deux ſens, leur fit abandonner tout-à-fait l'ancienne direction, & ils écrivirent, comme nous faiſons aujourd'hui, uniquement de gauche à droite, revenant toujours à la gauche pour recommencer chaque ligne.

Cette marche a un inconvénient dans le ſaut que l'œil eſt forcé de faire de la fin de chaque ligne au commencement de la ſuivante, & du bas de chaque page

au haut de celle qui ſuit. Cet inconvénient, que l'habitude nous rend inſenſible dans la lecture, ſe fait mieux ſentir en liſant la Muſique, où les lignes étant plus longues, l'œil a un plus grand ſaut à faire, & où la rapidité de ce ſaut fatigue à la longue, ſur-tout dans les mouvemens vîtes; en ſorte qu'il arrive quelquefois dans un Concerto, que le Symphoniſte ſe trompe de portée, & que l'exécution eſt arrêtée.

J'ai penſé qu'on pourroit remédier à cet inconvénient & rendre la Muſique plus commode, & moins fatigante à lire, en renouvellant pour elle la méthode d'écrire par ſillons, pratiquée par les anciens Grecs, & cela d'autant plus heureuſement que cette méthode n'a pas pour la Muſique, la même difficulté que pour l'écriture; car la note eſt également facile à lire dans les deux ſens, & l'on n'a pas plus de peine, par exemple, à lire le Plain-chant des Juifs, comme vous l'avez noté; que s'il étoit noté de gauche à droite comme le nôtre. C'eſt un fait d'expérience, que chacun peut vérifier ſur le champ, que qui chante à livre

ouvert de gauche à droite, chantera de même à livre ouvert de droite à gauche sans s'y être aucunement préparé. Ainsi point d'embarras pour la pratique.

Pour m'assurer de cette méthode par l'expérience, prévoir toutes les objections & lever toutes les difficultés, j'ai écrit de cette maniere beaucoup de Musique tant vocale qu'instrumentale, tant en parties séparées qu'en partition, m'attachant toujours à cette constante regle, de disposer tellement la succession des lignes & des pages, que l'œil n'eût jamais de saut à faire, ni de droite à gauche, ni de bas en haut, mais qu'il recommençât toujours la ligne ou la page suivante, même en tournant, du lieu même où finit la précédente, ce qui fait procéder alternativement la moitié de mes pages de bas en haut, comme la moitié de mes lignes de gauche à droite.

Je ne parlerai point des avantages de cette maniere d'écrire la Musique, il suffit d'exécuter une Sonate notée de cette façon pour les sentir. A l'égard des objections, je n'en ai pu trouver qu'une seule, & seulement pour la Musique vocale; c'est

c'eſt la difficulté de lire les paroles écrites à rebours, difficulté qui revient de deux en deux lignes, & j'avoue que je ne vois nul autre moyen de la vaincre, que de s'exercer quelques jours à lire & écrire de cette façon, comme font les Imprimeurs, habitude qui ſe contracte très-promptement. Mais quand on ne voudroit pas vaincre ce léger obſtacle pour les parties de chant, les avantages reſteroient toujours tous entiers ſans aucun inconvénient pour les parties inſtrumentales & pour toute eſpece de ſymphonies; & certainement dans l'exécution d'une Sonate ou d'un Concerto, ces avantages ſauveront toujours beaucoup de fatigue aux concertans & ſur-tout à l'inſtrument principal.

3°. Les deux façons de noter dont je viens de vous parler, ayant chacune ſes avantages, j'ai imaginé de les réunir dans une note combinée des deux, afin ſur-tout d'épargner de la place & d'avoir à tourner moins ſouvent. Pour cela je note en Muſique ordinaire, mais à la Grecque, c'eſt-à-dire, en ſillons les parties chantantes & obligées, & quant à la Baſſe qui

Muſique. R

procede ordinairement par notes plus ſimples & moins figurées, je la note de même en ſillons, mais par chiffres dans les entrelignes qui ſéparent les portées. De cette maniere chaque accolade a une portée de moins, qui eſt celle de la Baſſe, & comme cette Baſſe eſt écrite à la place où l'on met ordinairement les paroles, j'écris ces paroles au-deſſus du chant, au lieu de les mettre au-deſſous, ce qui eſt indifférent en ſoi, & empêche que les chiffres de la Baſſe ne ſe confondent avec l'écriture. Quand il n'y a que deux parties, cette maniere de noter épargne la moitié de la place.

4°. Si j'avois été à portée de conférer avec vous avant la publication de votre premier volume, où vous donnez l'hiſtoire de la Muſique ancienne, je vous aurois propoſé, Monſieur, d'y diſcuter quelques points concernant la Muſique des Grecs, deſquels l'éclairciſſement me paroît devoir jetter de grandes lumieres ſur la nature de cette Muſique, tant jugée & ſi peu connue; points qui néanmoins n'ont jamais excité de queſtion chez nos érudits, parce qu'ils ne ſe ſont pas même aviſés d'y penſer.

Je ne renouvelle point, parmi ces queſtions, celle qui regarde notre harmonie, demandant ſi elle a été connue & pratiquée des Grecs, parce que cette queſtion me paroît n'en pouvoir faire une pour quiconque a quelque notion de l'Art: & de ce qui nous reſte, ſur cette matiere, dans les Auteurs Grecs, il faut laiſſer chamailler là-deſſus les érudits, & ſe contenter de rire. Vous avez mis, ſous l'air antique d'une Ode de Pindare, une fort bonne Baſſe. Mais je ſuis très-ſûr qu'il n'y avoit pas une oreille Grecque que cette Baſſe n'eût écorchée au point de ne la pouvoir endurer.

Mais j'oſerois demander, 1°. ſi la Poéſie Grecque étoit ſuſceptible d'être chantée de pluſieurs manieres, s'il étoit poſſible de faire pluſieurs airs différens ſur les mêmes paroles, & s'il y a quelque exemple que cela ait été pratiqué? 2°. Quelle étoit la diſtinction caractériſtique de la Poéſie lyrique ou accompagnée, d'avec la Poéſie purement oratoire? Cette diſtinction ne conſiſtoit-elle que dans le metre & dans le ſtyle, ou conſiſtoit-elle auſſi dans le ton de la récitation? N'y avoit-il rien

de chanté dans la Poésie qui n'étoit pas lyrique, & y avoit-il quelques cas où l'on pratiquât, comme parmi nous, le rhythme cadencé sans aucune mélodie? Qu'est-ce que c'étoit proprement que la Musique instrumentale des Grecs? avoient-ils des symphonies proprement dites, composées sans aucunes paroles? Ils jouoient des airs qu'on ne chantoit pas, je sais cela; mais n'y avoit-il pas originairement des paroles sur tous ces airs, & y en avoit-il quelqu'un qui n'eût point été chanté ni fait pour l'être? Vous sentez que cette question seroit bien ridicule, si celui qui la fait, croyoit qu'ils eussent des accompagnemens semblables aux nôtres, qui eussent fait des parties différentes de la vocale; car, en pareil cas, ces accompagnemens auroient fait de la Musique purement instrumentale. Il est vrai que leur note étoit différente pour les instrumens & pour les voix, mais cela n'empêchoit pas, selon moi, que l'air noté des deux façons ne fût le même.

J'ignore si ces questions sont superficielles; mais je sais qu'elles ne sont pas

oiseuses. Elles tiennent toutes par quelque côté à d'autres questions intéressantes. Comme de savoir s'il n'y a qu'une Musique, comme le prononcent magistralement nos docteurs, ou si peut-être, comme moi & quelques autres esprits vulgaires, avons osé le penser, il y a essentiellement & nécessairement une Musique propre à chaque langue, excepté pour les langues qui, n'ayant point d'accent & ne pouvant avoir de Musique à elles, se servent comme elles peuvent de celle d'autrui, prétendant, à cause de cela, que ces Musiques étrangeres qu'elles usurpent au préjudice de nos oreilles, ne sont à personne ou sont à tous : comme encore à l'éclaircissement de ce grand principe de *l'unité de Mélodie*, suivi trop exactement par Pergolese & par Léo, pour n'avoir pas été connu d'eux ; suivi très-souvent encore, mais par instinct & sans le connoître, par les Compositeurs Italiens modernes ; suivi très-rarement par hazard, par quelques Compositeurs Allemands, mais ni connu par aucun Compositeur François, ni suivi jamais dans aucune autre Musique Françoise que

le seul Devin du Village, & proposé par l'Auteur de la Lettre sur la Musique Françoise, & du Dictionnaire de Musique, sans avoir été, ni compris, ni suivi, ni peut-être lu par personne; principe dont la Musique moderne s'écarte journellement de plus en plus, jusqu'à ce qu'enfin elle vienne à dégénérer en un tel charivari, que les oreilles ne pouvant plus la souffrir, les Auteurs soient ramenés de force à ce principe si dédaigné, & à la marche de la nature.

Ceci, Monsieur, me meneroit à des discussions techniques qui vous ennuyeroient peut-être par leur inutilité, & infailliblement par leur longueur. Cependant, comme il pourroit se trouver par hazard, dans mes vieilles rêveries Musicales, quelques bonnes idées, je m'étois proposé d'en jetter quelques-unes dans les remarques que M. Gluck m'avoit prié de faire sur son Opéra Italien d'Alceste, & j'avois commencé cette besogne quand il me retira son Opéra, sans me demander mes remarques qui n'étoient que commencées, & dont l'indéchiffrable brouillon n'étoit pas en état de lui être remis. J'ai imaginé

de transcrire ici ce fragment dans cette occasion, & de vous l'envoyer, afin que si vous avez la fantaisie d'y jetter les yeux, mes informes idées sur la Musique lyrique, puissent vous en suggérer de meilleures, dont le Public profitera dans votre histoire de la Musique moderne.

Je ne puis ni compléter cet extrait, ni donner à ses membres épars la liaison nécessaire, parce que je n'ai plus l'Opéra sur lequel il a été fait. Ainsi je me borne à transcrire ici ce qui est fait. Comme l'Opéra d'Alceste a été imprimé à Vienne, je suppose qu'il peut aisément passer sous vos yeux, & au pis aller, il peut se trouver par-ci, par-là, dans ce fragment, quelque idée générale qu'on peut entendre sans exemple & sans application. Ce qui me donne quelque confiance dans les jugemens que je portois ci-devant dans cet extrait, c'est qu'ils ont été presque tous confirmés depuis lors par le Public, dans l'Alceste François que M. Gluck nous a donné cette année à l'Opéra, & où il a, avec raison, employé tant qu'il a pu, la même Musique de son Alceste Italien.

FRAGMENS
D'OBSERVATIONS
Sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck.

L'EXAMEN de l'Opéra d'Alceste de M. Gluck, est trop au-dessus de mes forces, sur-tout dans l'état de dépérissement où sont, depuis plusieurs années, mes idées, ma mémoire & toutes mes facultés, pour que j'eusse eu la présomption d'en faire de moi-même la pénible entreprise, qui d'ailleurs ne peut être bonne à rien; mais M. Gluck m'en a si fort pressé, que je n'ai pu lui refuser cette complaisance, quoi qu'aussi fatigante pour moi, qu'inutile pour lui. Je ne suis plus capable de donner l'attention nécessaire à un Ouvrage aussi travaillé. Toutes mes observations peuvent être fausses & mal fondées; &, loin de les lui donner pour des regles, je les soumets à son jugement, sans vouloir, en aucune façon, les défendre: mais quand je me serois trompé

dans toutes, ce qui restera toujours réel & vrai, c'est le témoignage qu'elles rendent à M. Gluck de ma déférence pour ses desirs, & de mon estime pour ses Ouvrages.

En considérant d'abord la marche totale de cette piece, j'y trouve une espece de contre-sens général, en ce que le premier acte est le plus fort de Musique & le dernier le plus foible, ce qui est directement contraire à la bonne gradation du Drame, où l'intérêt doit toujours aller en se renforçant. Je conviens que le grand pathétique du premier acte seroit hors de place dans les suivans, mais les forces de la Musique ne sont pas exclusivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les sentimens, & dans la vivacité de tous les tableaux. Par-tout où l'intérêt est plus vif, la Musique doit être plus animée, & ses ressources ne sont pas moindres dans les expressions brillantes & vives, que dans les gémissemens & les pleurs.

Je conviens qu'il y a plus ici de la faute du Poëte que du Musicien; mais je n'en crois pas celui-ci tout-à-fait disculpé. Ceci demande un peu d'explication.

Je ne connois point d'Opéra, où les passions soient moins variées que dans l'Alceste; tout y roule presque sur deux seuls sentimens, l'affliction & l'effroi; & ces deux sentimens toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au Musicien, pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. En général, plus il y a de chaleur dans les situations, & dans les expressions, plus leur passage doit être prompt & rapide, sans quoi la force de l'émotion se ralentit dans les Auditeurs, & quand la mesure est passée, l'Acteur a beau continuer de se démener, le spectateur s'attiédit, se glace, & finit par s'impatienter.

Il résulte de ce défaut que l'intérêt, au lieu de s'échauffer par degrés dans la marche de la piece, s'attiédit au contraire jusqu'au dénouement qui, n'en déplaise à Euripide lui-même, est froid, plat & presque risible à force de simplicité.

Si l'Auteur du Drame a cru sauver ce défaut par la petite fête qu'il a mise au second acte, il s'est trompé. Cette fête, mal placée & ridiculement amenée, doit choquer à la représentation, parce qu'elle

est contraire à toute vraisemblance & à toute bienséance, tant à cause de la promptitude avec laquelle elle se prépare & s'exécute, qu'à cause de l'absence de la Reine, dont on ne se met point en peine, jusqu'à ce que le Roi s'avise à la fin d'y penser (*).

J'oserai dire que cet Auteur, trop plein de son Euripide, n'a pas tiré de son sujet ce qu'il pouvoit lui fournir pour soutenir l'intérêt, varier la scene & donner au Musicien de l'étoffe pour de nouveaux caracteres de Musique. Il falloit faire mourir Alceste au second acte & employer tout le troisieme à préparer, par un nouvel intérêt sa résurrection ; ce qui pouvoit amener un coup de théâtre aussi admirable & frappant que ce froid retour est insipide. Mais, sans m'arrêter à ce que l'Auteur du Drame auroit dû faire, je reviens ici à la Musique.

Son Auteur avoit donc à vaincre l'ennui de cette uniformité de passion, & à

(*) J'ai donné, pour mieux encadrer cette fête, & la rendre touchante & déchirante, par sa gaîté même, une idée dont M. Gluck a profité dans son Alceste François.

prévénir l'accablement qui devoit en être l'effet. Quel étoit le premier, le plus grand moyen qui se présentoit pour cela? C'étoit de suppléer à ce que n'avoit pas fait l'Auteur du Drame, en graduant tellement sa marche, que la Musique augmentât toujours de chaleur en avançant, & devînt enfin d'une véhémence qui transportât l'Auditeur; & il falloit tellement ménager ce progrès, que cette agitation finît ou changeât d'objet avant de jetter l'oreille & le cœur dans l'épuisement.

C'est ce que M. Gluck me paroît n'avoir pas fait, puisque son premier acte, aussi fort de Musique que le second, l'est beaucoup plus que le troisieme, qu'ainsi la véhémence ne va point en croissant; &, dès les deux premieres scenes du second acte, l'Auteur ayant épuisé toutes les forces de son Art, ne peut plus dans la suite, que soutenir foiblement des émotions du même genre, qu'il a trop tôt portées au plus haut degré.

L'objection se présente ici d'elle-même. C'étoit à l'Auteur des paroles de renforcer, par une marche graduée, la chaleur & l'intérêt: celui de la Musique n'a pu

rendre les affections de ses personnages ; que dans le même ordre & au même degré que le Drame les lui présentoit. Il eût fait des contre-sens, s'il eût donné à ses expressions d'autres nuances que celles qu'exigeoient de lui les paroles qu'il avoit à rendre. Voilà l'objection : voici ma réponse. M. Gluck sentira bientôt qu'entre tous les Musiciens de l'Europe, elle n'est faite que pour lui seul.

Trois choses concourent à produire les grands effets de la Musique Dramatique ; savoir, l'accent, l'harmonie & le rhythme. L'accent est déterminé par le Poëte, & le Musicien ne peut guères, sans faire des contre-sens, s'écarter en cela, ni pour le choix, ni pour la force de la juste expression des paroles. Mais, quant aux deux autres parties qui ne sont pas de même inhérentes à la langue, il peut, jusqu'à certain point, les combiner à son gré, pour modifier & graduer l'intérêt, selon qu'il convient à la marche qu'il s'est prescrite. . . . .
. . . .

J'oserai même dire que le plaisir de l'oreille doit quelquefois l'emporter sur

la vérité de l'expression ; car la Musique ne sauroit aller au cœur que par le charme de la mélodie, & s'il n'étoit question que de rendre l'accent de la passion, l'art de la déclamation suffiroit seul, & la Musique, devenue inutile, seroit plutôt importune qu'agréable : voilà l'un des écueils que le Compositeur, trop plein de son expression, doit éviter soigneusement. Il y a, dans tous les bons Opéra, & surtout dans ceux de M. Gluck, mille morceaux qui font couler des larmes par la Musique, & qui ne donneroient qu'une émotion médiocre ou nulle, dépourvus de son secours, quelque bien déclamés qu'ils pussent être. . . . .

. . . .

Il suit de-là que, sans altérer la vérité de l'expression, le Musicien qui module long-tems dans les mêmes tons, & n'en change que rarement, est maître d'en varier les nuances par la combinaison des deux parties accessoires qu'il y fait concourir ; savoir, l'harmonie & le rhythme. Parlons d'abord de la premiere. J'en distingue de trois especes. L'harmonie diatonique, la plus simple des trois, & peut-

être la ſeule naturelle. L'harmonie chromatique, qui conſiſte en de continuels changemens de ton, par des ſucceſſions fondamentales de quintes. Et enfin l'harmonie que j'appelle pathétique, qui conſiſte en des entrelacemens d'accords ſuperflus & diminués, à la faveur deſquels on parcourt des tons qui ont peu d'analogie entr'eux; on affecte l'oreille d'intervalles déchirans, & l'ame d'idées rapides & vives, capables de la troubler.

L'harmonie diatonique n'eſt nulle part déplacée, elle eſt propre à tous les caracteres, à l'aide du rhythme & de la mélodie, elle peut ſuffire à toutes les expreſſions; elle eſt néceſſaire aux deux autres harmonies, & toute Muſique où elle n'entreroit point, ne pourroit jamais être qu'une Muſique déteſtable.

L'harmonie chromatique entre de même dans l'harmonie pathétique; mais elle peut fort bien s'en paſſer & rendre, quoiqu'à ſon défaut, peut-être plus foiblement les expreſſions les plus pathétiques. Ainſi, par la ſucceſſion ménagée de ces trois harmonies, le Muſicien peut graduer & renforcer les ſentimens de

même genre que le Poëte a soutenus trop long-tems au même degré d'énergie.

Il a pour cela, une seconde ressource dans la mélodie, & sur-tout dans sa cadence diversement scandée par le rhythme. Les mouvemens extrêmes de vîtesse & de lenteur, les mesures contrastées, les valeurs inégales, mêlées de lenteur & de rapidité ; tout cela peut de même se graduer pour soutenir & ranimer l'intérêt & l'attention. Enfin, l'on a le plus ou moins de bruit & d'éclat, l'harmonie plus ou moins pleine, les silences de l'Orchestre, dont le perpétuel fracas seroit accablant pour l'oreille, quelques beaux qu'en pussent être les effets.

Quant au rhythme, en quoi consiste la plus grande force de la Musique, il demande un grand art pour être heureusement traité dans la vocale. J'ai dit & je le crois, que les Tragédies Grecques étoient de vrais Opéra. La langue Grecque, vraiment harmonieuse & musicale, avoit par elle-même un accent mélodieux il ne falloit qu'y joindre le rhythme, pour rendre la déclamation Musicale; ainsi, non-seulement les Tragédies mais toute,

les Poéſies étoient néceſſairement chantées ; les Poëtes diſoient avec raiſon, *je chante*, au commencement de leurs Poëmes ; formules que les nôtres ont très-ridiculement conſervées : mais nos langues modernes, production des Peuples Barbares, n'étant point naturellement muſicales, pas même l'Italienne, il faut, quand on veut leur appliquer la Muſique, prendre de grandes précautions pour rendre cette union ſupportable, & pour la rendre aſſez naturelle dans la Muſique imitative, pour faire illuſion au théâtre ; mais de quelque façon qu'on s'y prenne, on ne parviendra jamais à perſuader à l'Auditeur, que le chant qu'il entend n'eſt que de la parole ; & ſi l'on y pouvoit parvenir, ce ne ſeroit jamais qu'en fortifiant une des grandes puiſſances de la Muſique, qui eſt le rhythme muſical, bien différent pour nous du rhythme poétique, & qui ne peut même s'aſſocier avec lui que très-rarement & très-imparfaitement.

C'eſt un grand & beau problême à réſoudre, de déterminer juſqu'à quel point on peut faire chanter la langue & parler

la Musique. C'est d'une bonne solution de ce problême que dépend toute la théorie de la Musique Dramatique. L'instinct seul a conduit, sur ce point, les Italiens dans la pratique, aussi bien qu'il étoit possible, & les défauts énormes de leurs Opéra, ne viennent pas d'un mauvais genre de Musique, mais d'une mauvaise application d'un bon genre.

L'accent oral par lui-même, a sans doute une grande force, mais *c'est* seulement dans la déclamation; cette force est indépendante de toute Musique; & avec cet accent seul, on peut faire entendre une bonne Tragédie, mais non pas un bon Opéra. Si-tôt que la Musique s'y mêle, il faut qu'elle s'arme de tous ses charmes pour subjuguer le cœur par l'oreille; si elle n'y déploye toutes ses beautés, elle y sera importune, comme si l'on faisoit accompagner un Orateur par des instrumens; mais en y mêlant ses richesses, il faut pourtant que ce soit avec un grand ménagement, afin de prévenir l'épuisement où jetteroit bientôt nos organes, une longue action toute en Musique.

De ces principes il ſuit qu'il faut varier dans un Drame, l'application de la Muſique, tantôt en laiſſant dominer l'accent de la langue & le rhythme poétique, & tantôt en faiſant dominer la Muſique à ſon tour, & prodiguant toutes les richeſſes de la mélodie, de l'harmonie & du rhythme muſical, pour frapper l'oreille & toucher le cœur par des charmes auxquels il ne puiſſe réſiſter. Voilà les raiſons de la diviſion d'un Opéra, en récitatif ſimple, récitatif obligé & airs.

Quand le diſcours, rapide dans ſa marche, doit être ſimplement débité, c'eſt le cas de s'y livrer uniquement à l'accent de la déclamation, & quand la langue a un accent, il ne s'agit que de rendre cet accent appréciable, en le notant par des intervalles muſicaux; en s'attachant fidélement à la proſodie, au rhythme poétique & aux inflexions paſſionnées qu'exige le ſens du diſcours. Voilà le récitatif ſimple, & ce récitatif doit être auſſi près de la ſimple parole qu'il eſt poſſible; il ne doit tenir à la Muſique que parce que la Muſique eſt la langue

de l'Opéra, & que parler & chanter alternativement, comme on fait ici dans les Opéra comiques, c'eſt s'énoncer ſucceſſivement dans deux langues différentes, ce qui rend toujours choquant & ridicule le paſſage de l'une à l'autre, & qu'il eſt ſouverainement abſurde qu'au moment où l'on ſe paſſionne, on change de voix pour dire une chanſon. L'accompagnement de la Baſſe eſt néceſſaire dans le récitatif ſimple, non-ſeulement pour ſoutenir & guider l'acteur, mais auſſi pour déterminer l'eſpéce des intervalles, & marquer avec préciſion les entrelacemens de modulation qui font tant d'effe dans un beau récitatif : mais loin qu': ſoit néceſſaire de rendre cet accompagnement éclatant, je voudrois au contrair qu'il ne ſ fît point remarquer, & qu'i produisît ſon effet ſans qu'on y fît aucune attention. Ainſi je crois que les autres inſtrumens ne doivent point s'y mêler, quand ce ne ſeroit que pour laiſſer repoſer, tant les oreilles des auditeurs que l'Orcheſtre qu'on doit tout-à-fait oublier, & dont les rentrées bien ménagées font par-là un plus grand effet; au lieu

que quand la ſymphonie regne tout le long de la piece, elle a beau commencer par plaire, elle finit par accabler. Le récitatif ennuye ſur les théâtres d'Italie, non-ſeulement parce qu'il eſt trop long, mais parce qu'il eſt mal chanté & plus mal placé. Des ſcenes vives, intéreſſantes, comme doivent toujours être celles d'un Opéra, rendues avec chaleur, avec vérité, & ſoutenues d'un jeu naturel & animé, ne peuvent manquer d'émouvoir & de plaire à la faveur de l'illuſion; mais débitées froidement & platement par des caſtrates, comme des leçons d'écolier, elles ennuyeront ſans doute, & ſur-tout quand elles ſeront trop longues, mais ce ne ſera pas la faute du récitatif.

Dans les momens où le récitatif, moins récitant & plus paſſionné, prend un caractere plus touchant, on peut y placer avec ſuccès un ſimple accompagnement de notes tenues qui, par le concours de cette harmonie, donnent plus de douceur à l'expreſſion. C'eſt le ſimple récitatif accompagné, qui revenant par intervalles rares & bien choiſis, contraſte

avec la féchereffe du récitatif nud & produit un très-bon effet.

Enfin, quand la violence de la paffion fait entre-couper la parole par des propos commencés & interrompus, tant à caufe de la force des fentimens qui ne trouvent point de termes fuffifans pour s'exprimer, qu'à caufe de leur impétuofité qui les fait fuccéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité fans fuite & fans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole & de la fymphonie peut feul exprimer une pareille fituation. L'acteur livré tout entier à fa paffion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, & le rhythme mufical qui ne s'y prête point du tout, affoibliroient, énerveroient toute l'expreffion en s'y mêlant; cependant ce rhythme & cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, & par elle une grande force fur le cœur. Que faire alors pour employer à la fois toutes ces efpeces de forces? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé; donner à la parole tout l'accent poffible & convenable à ce qu'elle expri-

me, & jetter dans des ritournelles de symphonie toute la mélodie, toute la cadence & le rhythme qui peuvent venir à l'appui. Le silence de l'acteur dit alors plus que ses paroles, & ces réticences bien placées, bien ménagées & remplies d'un côté par la voix de l'Orchestre & d'un autre par le jeu muet d'un Acteur qui sent & ce qu'il dit & ce qu'il ne peut dire, ces réticences, dis-je, font un effet supérieur à celui même de la déclamation & l'on ne peut les ôter sans lui ôter la plus grande partie de sa force. Il n'y a point de bon Acteur qui dans ces momens violens ne fasse de longues pauses, & ces pauses remplies d'une expression analogue par une ritournelle mélodieuse & bien ménagée, ne doivent-elles pas devenir encore plus intéressantes que lorsqu'il y regne un silence absolu? Je n'en veux pour preuve que l'effet étonnant que ne manque jamais de produire tout récitatif obligé bien placé & bien traité.

Persuadé que la langue Françoise destituée de tout accent n'est nullement propre à la Musique, & principalement au

récitatif, j'ai imaginé un genre de Drame, *dans lequel les paroles & la Musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, & où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée & préparée par la phrase musicale. La scene de Pygmalion est un exemple de ce genre de composition, qui n'a pas eu d'imitateurs. En perfectionnant cette méthode, on réuniroit le double avantage de soulager l'Acteur par de fréquens repos, & d'offrir au Spectateur François l'espece de mélodrame le plus convenable à sa langue. Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical, ne produira qu'imparfaitement tous les effets du vrai récitatif, & les oreilles délicates s'appercevront toujours désagréablement du contraste qui regne entre le langage de l'Acteur & celui de l'Orchestre qui l'accompagne; mais un Acteur sensible & intelligent, en rapprochant le ton de sa voix & l'accent de sa déclamation de ce qu'exprime le trait musical, mêle ces couleurs étrangeres avec tant d'art, que le spectateur n'en peut discerner les nuances. Ainsi cette espece d'ouvrage pourroit constituer un genre moyen entre la simple déclamation & le véritable mélodrame, dont* il

il n'atteindra jamais la beauté. Au reste, quelques difficultés qu'offre la langue, elles ne sont pas insurmontables; l'Auteur du Dictionnaire de Musique (*) *a invité les Compositeurs François à faire de nouveaux essais, & à introduire dans leurs Opéra, le récitatif obligé qui, lorsqu'on l'emploie à propos, produit les plus grands effets.*

D'où naît le charme du récitatif obligé, qu'est-ce qui fait son énergie? L'accent oratoire & pathétique de l'acteur produiroit-il seul autant d'effet? Non, sans doute. Mais les traits alternatifs de symphonie, réveillant & soutenant le sentiment de la mesure que le seul récitatif laisseroit éteindre, joignent à l'expression purement déclamatoire toute celle du rhythme musical qui la renforce. Je distingue ici le rhythme & la mesure, parce que ce sont en effet deux choses très-différentes. La mesure n'est qu'un retour périodique de tems égaux, le rhythme est la combinaison des valeurs ou quantités qui remplissent les mêmes

(*) Dict. de Musiq. art. *Récitatif obligé.*

tems, appropriée aux expressions qu'on veut rendre, & aux passions qu'on veut exciter. Il peut y avoir mesure sans rhythme, mais il n'y a point de rhythme sans mesure.... *C'est en approfondissant cette partie de son art, que le Compositeur donne l'essor à son génie, toute la science des accords ne peut suffire à ses besoins.*

Il importe ici de remarquer, contre le préjugé de tous les Musiciens, que l'harmonie par elle-même, ne pouvant parler qu'à l'oreille & n'imitant rien, ne peut avoir que de très-foibles effets. Quand elle entre avec succès dans la Musique imitative, ce n'est jamais qu'en représentant, déterminant & renforçant les accens mélodieux qui, par eux-mêmes, ne sont pas toujours assez déterminés sans le secours de l'accompagnement. Des intervalles absolus n'ont aucun caractere par eux-mêmes; une seconde superflue & une tierce-mineure, une septieme mineure & une sixte superflue, une fausse quinte & un triton, sont le même intervalle, & ne prennent les affections qui les déterminent, que par leur place dans la modulation, & c'est à l'accompagne-

ment de leur fixer cette place, qui resteroit souvent équivoque par le seul chant. Voilà quel est l'usage & l'effet de l'harmonie dans la Musique imitative & théâtrale. C'est par les accens de la mélodie, c'est par la cadence du rhythme que la Musique, imitant les inflexions que donnent les passions à la voix humaine, peut pénétrer jusqu'au cœur & l'émouvoir par des sentimens; au lieu que la seule harmonie n'imitant rien, ne peut donner qu'un plaisir de sensation. De simples accords peuvent flatter l'oreille, comme de belles couleurs flattent les yeux; mais ni les uns, ni les autres ne porteront jamais au cœur la moindre émotion, parce que ni les uns, ni les autres n'imitent rien, si le dessin ne vient animer les couleurs, & si la mélodie ne vient animer les accords. Mais, au contraire, le dessin par lui-même peut, sans coloris, nous représenter des objets attendrissans, & la mélodie imitative peut de même nous émouvoir seule, sans le secours des accords. . . . .
. . . .

Voilà ce qui rend toute la Musique

Françoiſe ſi languiſſante & ſi fade, parce que dans leurs froides ſcenes, pleins de leurs ſots préjugés & de leur ſcience, qui, dans le fond, n'eſt qu'une ignorance véritable, puiſqu'ils ne ſavent pas en quoi conſiſtent les plus grandes beautés de leur Art, les Compoſiteurs François ne cherchent que dans les accords, les grands effets dont l'énergie n'eſt que dans le rhythme. M. Gluck ſait mieux que moi que le rhythme ſans harmonie, agit bien plus puiſſamment ſur l'ame, que l'harmonie ſans rhythme; lui qui, avec une harmonie à mon avis un peu monotone, ne laiſſe pas de produire de ſi grandes émotions, parce qu'il ſent & qu'il emploie, avec un art profond, tous les preſtiges de la meſure & de la quantité. Mais je l'exhorte à ne pas trop ſe prévenir pour la déclamation, & à penſer toujours qu'un des défauts de la Muſique purement déclamatoire, eſt de perdre une partie des reſſources du rhythme, dont la plus grande force eſt dans les airs. . . . .
. . . .

J'ai rempli la partie la moins pénible de

la tâche que je me suis imposée ; une observation générale sur la marche de l'Opéra d'Alceste, m'a conduit à traiter cette question vraiment intéressante : quelle est la liberté qu'on doit accorder au Musicien qui travaille sur un Poëme, dont il n'est pas l'Auteur ? J'ai distingué les trois parties de la Musique imitative, & en convenant que l'accent est déterminé par le Poëte, j'ai fait voir que l'harmonie, & sur-tout le rhythme offroient au Musicien des ressources dont il devoit profiter.

Il faut entrer dans les détails ; c'est une grande fatigue pour moi de suivre des partitions un peu chargées ; celle d'Alceste l'est beaucoup, & de plus très-embrouillée, pleine de fausses clefs, de fausses notes, de parties entassées confusément. . . . .

. . . .

En examinant le Drame d'Alceste, & la maniere dont M. Gluck s'est cru obligé de le traiter, on a peine à comprendre comment il en a pu rendre la représentation supportable. Non que ce Drame, écrit sur le plan des Tragédies Grecques, ne brille de solides beautés, non que la

Musique n'en soit admirable, mais par les difficultés qu'il a fallu vaincre dans une si grande uniformité de caracteres & d'expression, pour prévenir l'accablement & l'ennui, & soutenir jusqu'au bout l'intérêt & l'attention. . . . .
. . . .

L'ouverture d'un seul morceau d'une belle & simple ordonnance y est bien & réguliérement dessinée ; l'Auteur a eu l'intention d'y préparer les spectateurs à la tristesse, où il alloit les plonger dès le commencement du premier acte & dans tout le cours de la Piece. Et pour cela, il a modulé son ouverture presque toute entiere, en mode mineur, & même avec affectation, puisqu'il n'y a, dans tout ce morceau qui est assez long, que la premiere accolade de la page 4, & la premiere accolade relative de la page 9 qui soient en majeur. Il a d'ailleurs affecté les dissonances superflues & diminuées, & des sons soutenus & forcés dans le haut, pour exprimer les gémissemens & les plaintes ; tout cela est bon & bien entendu en soi, puisque l'ouverture ne doit être employée qu'à disposer le cœur du spectateur au

genre d'intérêt, par lequel on va l'émouvoir ; mais il en résulte trois inconvéniens : le premier, l'emploi d'un genre d'harmonie trop peu sonore pour une ouverture destinée à éveiller le spectateur, en remplissant son oreille & le préparant à l'attention ; l'autre, d'anticiper sur ce même genre d'harmonie qu'on sera forcé d'employer si long-tems, & qu'il faut par conséquent ménager très-sobrement pour prévenir la satiété ; & le troisieme, d'anticiper aussi sur l'ordre des tems, en nous exprimant d'avance une douleur qui n'est pas encore sur la scene, & qu'y va seulement faire naître l'annonce du Héraut public, & je ne crois pas qu'on doive marquer dans un ordre rétrograde, ce qui est à venir comme déjà passé. Pour remédier à tout cela, j'aurois imaginé de composer l'ouverture de deux morceaux de caractere différent ; mais tous deux traités dans une harmonie sonore & consonnante ; le premier, portant dans les cœurs le sentiment d'une douce & tendre gaîté, eût représenté la félicité du regne d'Admete & les charmes de l'union conjugale ; le second, dans une mesure plus coupée &

par des mouvemens plus vifs & un phrasé plus interrompu, eût exprimé l'inquiétude du Peuple sur la maladie d'Admete, & eût servi d'introduction très-naturelle au début de la piece & à l'annonce du Crieur....

Page 12. Après les deux mots qui suivent ces mots *Udite*, je ferois cesser l'accompagnement jusqu'à la fin du récitatif. Cela exprimeroit mieux le silence du peuple écoutant le Crieur, & les Spectateurs curieux de bien entendre cette annonce, n'ont pas besoin de cet accompagnement; la Basse suffit toute seule, & l'entrée du choeur qui suit en feroit plus d'effet encore. Ce choeur alternatif avec les petits solos d'Evandre & d'Ismene, me paroît un très-beau début & d'un bon caractere. La ritournelle de quatre mesures qui s'y reprend plusieurs fois est triste sans être sombre & d'une simplicité exquise. Tout ce choeur seroit d'un très-bon ton s'il ne s'y mêloit souvent, & dès la seconde mesure, des expressions trop pathétiques. Je n'aime gueres non plus le coup de tonnerre de la page 14, c'est un trait joué sur le mot & qui me paroît déplacé. Mais j'aime fort la maniere dont

le même chœur repris page 34, s'anime ensuite à l'idée du malheur prêt à le foudroyer. . . . .
. . . .

E vuoi morire o misera. Cette lugubre psalmodie est d'une simplicité sublime & doit produire un grand effet. Mais la même tenue répétée de la même maniere sur ces autres paroles, *Altro non puoi raccogliere*, me paroît froide & presque plate. Il est naturel à la voix de s'élever un peu quand on parle plusieurs fois de suite à la même personne; si l'on eût donc fait monter la seconde fois cette même psalmodie, seulement d'un semiton, sur *dis*, c'est-à-dire, sur *mi* bémol, cela eût pu suffire pour la rendre plus naturelle & même plus énergique: mais je crois qu'il falloit un peu la varier de quelque maniere. Au reste il y a dans la huitieme & dans la dixieme mesure un triton qui n'est ni ne peut être sauvé, quoi qu'il paroisse l'être la deuxieme fois par le second violon; cela produit une succession d'accords qui n'ont pas un bon fondement & sont contre les regles. Je sais qu'on peut tout faire sur une tenue,

fur-tout en pareil cas ; & ce n'eſt pas que je déſapprouve le paſſage quoique j'en marque l'irrégularité. . . . .

. . . .

(Fin d'une obſervation ſur le chœur *fuggiamo*, dont le commencement eſt perdu.)

Ce ne doit pas être une fuite de précipitation, comme devant l'ennemi, mais une fuite de conſternation qui, pour ainſi dire, doit être honteuſe & clandeſtine plutôt qu'éclatante & rapide. Si l'Auteur eût voulu faire de la fin de ce chœur une exhortation à la joie, il n'eût pas pu mieux réuſſir. . . . .

. . . .

Après le chœur *fuggiamo* j'aurois fait taire entiérement tout l'Orcheſtre, & déclamer le récitatif *ove ſon* avec la ſimple Baſſe. Mais immédiatement après ces mots. *V'è chi t'anca à tal ſegno*, j'aurois fait commencer un récitatif obligé par une ſymphonie noble, éclatante, ſublime qui annonçât dignement le parti que va prendre Alceſte ; qui diſpoſât l'Auditeur à ſentir toute l'énergie de ces mots *ah vi ſon io*, trop peu annoncés par les deux

mesures qui précèdent. Cette symphonie qui auroit offert l'image de ces deux vers, *qui tolle alla mia mente luminare si mostra;* la grande idée eut été soutenue avec le même éclat durant toutes les ritournelles de ce récitatif. J'aurois traité l'air qui suit *ombre larve* sur deux mouvemens contrastés, savoir un allegro sombre & terrible jusqu'à ces mots *non voglio pieta*, & un adagio ou largo plein de tristesse & de douceur. Sur ceux-ci, *se vi tolgo l'amato consorte;* M. Gluck qui n'aime pas les rondeaux me permettra de lui dire que c'étoit ici le cas d'en employer un bien heureusement, en faisant du reste de ce monologue la seconde partie de l'air, & reprenant seulement l'allegro pour finir. . . . .
. . . .

L'air *eterni Dei* me paroît d'une grande beauté, j'aurois desiré seulement qu'on n'eût pas été obligé d'en varier les expressions par des mesures différentes. Deux, quand elles sont nécessaires, peuvent former des contrastes agréables, mais trois c'est trop, & cela rompt l'unité. Les oppositions sont bien plus belles & sont plus

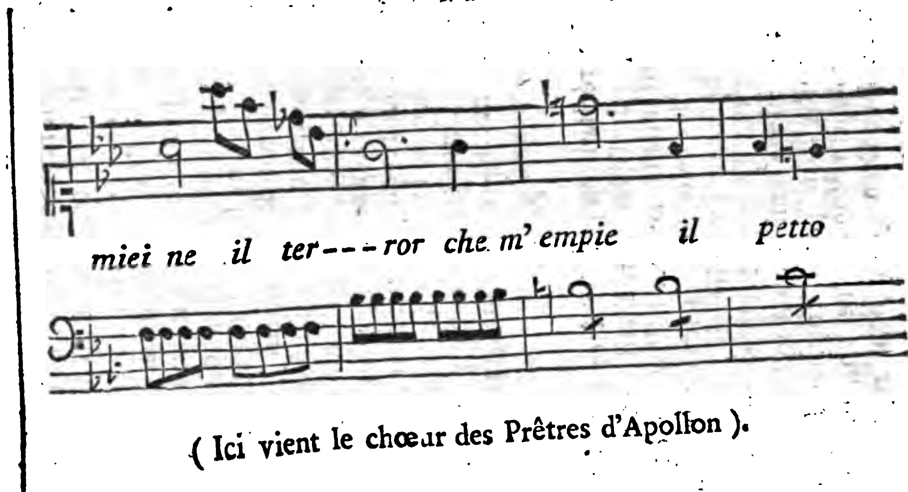
d'effet quand elles se font sans changer de mesure & par les seules combinaisons de valeur & de quantité. La raison pourquoi il vaut mieux contraster sur le même mouvement que d'en changer, est, que pour produire l'illusion & l'intérêt, il faut cacher l'art autant qu'il est possible, & qu'aussi-tôt qu'on change le mouvement, l'art se décele & se fait sentir. Par la même raison, je voudrois que dans un même air, l'on changeât de ton le moins qu'il est possible, qu'on se contentât autant qu'on pourroit, des deux seules cadences principale & dominante, & qu'on cherchât plutôt les effets dans un beau phrasé & dans les combinaisons mélodieuses, que dans une harmonie recherchée & des changemens de ton. . . . .

. . . .

L'air *io non chiedo eterni Dei*, est surtout dans son commencement d'un chant exquis, comme sont presque tous ceux du même Auteur. Mais où est dans cet air l'unité de dessein, de tableau, de caractere ? Ce n'est point-là, ce me semble, un air, mais une suite de plusieurs

airs : les enfans y mêlent leur chant à celui de leur mere, ce n'eſt pas ce que je déſapprouve. Mais on y change fréquemment de meſure, non pour contraſter & alterner les deux parties d'un même motif, mais pour paſſer ſucceſſivement par des chants abſolument différens : on ne ſauroit montrer dans ce morceau aucun deſſein commun qui le lie & le faſſe un. Cependant c'eſt ce qui me paroît néceſſaire pour conſtituer véritablement un air. L'Auteur après avoir modulé dans pluſieurs tons, ſe croit néanmoins obligé de finir en *E la fa* comme il a commencé. Il ſent donc bien lui-même que le tout doit être traité ſur un même deſſein & former unité. Cependant je ne puis la voir dans les différens membres de cet air, à moins qu'on ne veuille la trouver dans la répétition modifiée de l'allegro *non comprende i mali miei*, par laquelle finit ce morceau; ce qui ne me paroît pas ſuffiſant pour faire liaiſon entre tous les membres dont il eſt compoſé. J'avoue que le premier changement de meſure rend admirablement le ſens & la ponctuation des paroles. Mais il n'en eſt pas moins vrai qu'on pou-

voit y parvenir aussi sans en changer ; qu'en général ces changemens de mesure dans un même air, doivent faire contraste & changer aussi le mouvement ; & qu'enfin celui-ci amene deux fois de suite cadence sur la même dominante, sorte de monotonie qu'on doit éviter autant qu'il se peut. Je prendrai encore la liberté de dire que la derniere mesure de la page 27, me paroît d'une expression bien foible pour l'accent du mot qu'elle doit rendre. Cette quinte que le chant fait sur la Basse & la tierce-mineure qui s'y joint, font à mon oreille un accord un peu languissant. J'aurois mieux aimé rendre le chant un peu plus animé, & substituer la sixte à la quinte, à-peu-près de la maniere suivante, que je n'ai pas l'impertinence de donner comme une correction, mais que je propose seulement pour mieux expliquer mon idée.



(Ici vient le chœur des Prêtres d'Apollon).

Le ſeul reproche que j'aie à faire à ce récitatif, eſt qu'il eſt trop beau. Mais dans la place où il eſt, ce reproche en eſt un. Si l'Auteur commence dès-à-préſent à prodiguer l'enharmonique, que fera-t-il donc dans les ſituations déchirantes qui doivent ſuivre ? Ce récitatif doit être touchant & pathétique, je le ſais bien, mais non pas, ce me ſemble, à un ſi haut degré, parce qu'à meſure qu'on avance, il faut ſe ménager des coups de force pour réveiller l'Auditeur, quand il commence à ſe laſſer même des belles choſes. Cette gradation me paroît abſolument néceſſaire dans un Opéra.

Page 55.

Le récitatif du grand-Prêtre eſt un bel exemple de l'effet du récitatif obligé, on ne peut mieux annoncer l'oracle & la majeſté de celui qui va le rendre. La ſeule choſe que j'y deſirerois, ſeroit une annonce qui fût plus brillante que terrible; car il me ſemble qu'Apollon ne doit ni paroître, ni parler comme Jupiter. Par la même raiſon, je ne voudrois pas donner à ce Dieu qu'on nous repréſente

ſous la figure d'un beau jeune blondin, une voix de Baſſe-taille. . . . .

Pag. 39. *Dilegua il nero turbine*
Me freme al trono intorno,
O faretrato Apolline
Col chiaro tuo ſplendor.

Tout ce Choeur en rondeau pourroit être mieux; ces quatre vers doivent être d'abord chantés par le grand-Prêtre, puis répétés entiers par le Chœur, ſans en excepter les deux derniers que l'Auteur fait dire ſeul au grand-Prêtre. Au contraire le grand-Prêtre doit dire ſeul les vers ſuivans:

Sai che ramingo, eſule,
T'accoſſe Admetto un dì,
Che del anfriſo al margine
Tu foſti il ſuo paſtor.

Et le Chœur, au lieu de ces vers qu'il ne doit pas répéter non plus que le grand-Prêtre, doit reprendre les quatre premiers. Je trouve auſſi que la réponſe des deux premieres meſures en eſpece d'imitation, n'a pas aſſez de gravité. J'aimerois mieux que tout le Chœur fût ſyllabique.

Au reſte, j'ai remarqué, avec grand

plaisir la maniere également agréable, simple & savante dont l'Auteur passe du ton de la médiante, à celui de la septieme note du ton dans les trois dernieres mesures de la page 39. . . . .
Et, après y avoir séjourné assez long-tems, revient par une marche analogue à son ton principal, en repassant derechef par la médiante dans la 2, 3 & 4ᵉ. mesure de la page 43; mais ce que je n'ai pas trouvé si simple à beaucoup près, c'est le récitatif *nume eterno*. pag. 52. . . .
. . . .

Je ne parlerai point de l'air de danse de la page 17, ni de tous ceux de cet ouvrage. J'ai dit dans mon article *Opéra*, ce que je pensois des Ballets coupant les pieces & suspendant la marche de l'intérêt. Je n'ai pas changé de sentiment depuis lors sur cet article, mais il est très-possible que je me trompe. . . . . .
. . . .

Je ne voudrois point d'accompagnement que la Basse au récitatif d'Evandre, page 20, 21 & 22. . . . .

Je trouve encore le Chœur, page 22, beaucoup trop pathétique malgré les

expressions douloureuses dont il est plein : mais les alternatives de la droite & de la gauche, & les réponses des divers instrumens me paroissent devoir rendre cette Musique très-intéressante au théâtre. . .

Popoli di Tessaglia, pag. 24. Je citerai ce récitatif d'Alceste en exemple d'une modulation touchante & tendre sans aller jusqu'au pathétique, si ce n'est tout à la fin. C'est par des renversemens d'une harmonie assez simple, que M. Gluck produit ces beaux effets. Il eût été le maître de se tenir long-tems dans la même route sans devenir languissant & froid. Mais on voit par le récitatif accompagné *nume eterno* de la page 52, qu'il ne tarde pas à prendre un autre vol. . . . . . .



EXTRAIT D'UNE REPONSE

DU PETIT FAISEUR

A SON PRÉTE-NOM,

Sur un morceau de l'Orphée de M. le Chevalier Gluck.

QUANT au passage enharmonique de l'Orphée de M. Gluck, que vous dites avoir tant de peine à entonner & même à entendre, j'en sais bien la raison : c'est que vous ne pouvez rien sans moi, & qu'en quelque genre que ce puisse être, dépourvu de mon assistance vous ne serez jamais qu'un ignorant. Vous sentez du moins la beauté de ce passage, & c'est déjà quelque chose ; mais vous ignorez ce qui la produit; je vais vous l'apprendre.

C'est que du même trait, & qui plus est, du même accord, ce grand Musicien a su tirer dans toute leur force les deux effets les plus contraires; savoir, la ra-

vissante douceur du chant d'Orphée, & le *stridor* déchirant du cri des furies. Quel moyen a-t-il pris pour cela ? Un moyen très-simple; comme sont toujours ceux qui produisent les grands effets. Si vous eussiez mieux médité l'article *enharmonique* que je vous dictai jadis, vous auriez compris qu'il falloit chercher cette cause remarquable, non simplement dans la nature des intervalles & dans la succession des accords, mais dans les idées qu'ils excitent, & dont les plus grands ou moindres rapports, si peu connus des Musiciens, sont pourtant, sans qu'ils s'en doutent, la source de toutes les expressions qu'ils ne trouvent que par instinct.

Le morceau dont il s'agit est en *mi* bémol majeur, & une chose digne d'être observée est que cet admirable morceau est, autant que je puis me le rappeller, tout entier dans le même ton, ou du moins si peu modulé que l'idée du ton principal ne s'efface pas un moment. Au reste, n'ayant plus ce morceau sous les yeux & ne m'en souvenant qu'imparfaitement, je n'en puis parler qu'avec doute.

D'abord ce *nò* des furies, frappé &

réitéré de tems à autre pour toute réponse, est une des plus sublimes inventions en ce genre que je connoisse, & si peut-être elle est due au Poëte, il faut convenir que le Musicien l'a saisie de maniere à se l'approprier. J'ai ouï dire que dans l'exécution de cet Opéra, l'on ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible *nò* se répete, quoi qu'il ne soit chanté qu'à l'unisson ou à l'octave, & sans sortir dans son harmonie de l'accord parfait jusqu'au passage dont il s'agit. Mais au moment qu'on s'y attend le moins, cette dominante diésée forme un glapissement affreux auquel l'oreille & le cœur ne peuvent tenir, tandis que dans le même instant, le chant d'Orphée redouble de douceur & de charme, & ce qui met le comble à l'étonnement est qu'en terminant ce court passage, on se retrouve dans le même ton par où l'on vient d'y entrer, sans qu'on puisse presque comprendre comment on a pu nous transporter si loin & nous ramener si proche avec tant de force & de rapidité.

Vous aurez peine à croire que toute cette magie s'opere par un passage ta-

cite du mode majeur au mineur, & par le retour ſubit au majeur. Vous vous en convaincrez aiſément ſur le Clavecin. Au moment que la Baſſe, qui ſonnoit la dominante avec ſon accord, vient à frapper l'*ut* bémol, vous changez non de ton mais de mode, & paſſez en *mi* bémol tierce mineure : car non-ſeulement cet *ut*, qui eſt la ſixieme note du ton, prend le bémol qui appartient au mode mineur, mais l'accord précédent qu'il garde à la fondamentale près, devient pour lui celui de ſeptieme diminuée ſur le *re* naturel, & l'accord de ſeptieme diminuée ſur le *re* appelle naturellement l'accord parfait mineur ſur le *mi* bémol. Le chant d'Orphée, *furie*, *larve*, appartenant également au majeur & au mineur, reſte le même dans l'un & dans l'autre ; mais aux mots *ombre ſdegnoſe*, il détermine tout-à-fait le mode mineur : c'eſt probablement pour n'avoir pas pris aſſez tôt l'idée de ce mode, que vous avez eu peine à entonner juſte ce trait dans ſon commencement ; mais il rentre en finiſſant en majeur ; c'eſt dans cette nouvelle tranſition, à la fin du mot *ſdegnoſe* qu'eſt le grand

effet de ce paſſage, & vous éprouverez que toute la difficulté de le chanter juſte s'évanouit quand, en quittant le *la* bémol, on reprend à l'inſtant l'idée du mode majeur pour entonner le *ſol* naturel qui en eſt la médiante.

Cette ſeconde ſuperflue ou ſeptieme diminuée, ſe ſuſpend en paſſant alternativement & rapidement du majeur au mineur, & *vice-verſâ*; par l'alternation de la Baſſe entre la dominante *ſi* bémol & la ſixieme note *ut* bémol, puis il ſe réſout enfin tout-à-fait ſur la tonique dont la Baſſe ſonne la médiante *ſol*, après avoir paſſé par la ſous-dominante *la* bémol portant tierce mineure & triton, ce qui fait toujours le même accord de ſeptieme diminuée ſur la note ſenſible *re*.

Paſſons maintenant au glapiſſement *nò* des furies ſur le *ſi* bécarre. Pourquoi ce *ſi* bécarre & non pas *ut* bémol comme à la Baſſe? Parce que ce nouveau ſon, quoi qu'en vertu de l'enharmonique il entre dans l'accord précédent, n'eſt pourtant point dans le même ton & en annonce un tout différent. Quel eſt le ton annoncé par ce *ſi* bécarre? C'eſt le ton d'*ut*

d'*ut* mineur dont il devient note ſenſible. Ainſi l'âpre diſcordance du cri des furies vient de cette duplicité de ton qu'il fait ſentir, gardant pourtant, ce qui eſt admirable, une étroite analogie entre les deux tons : car l'*ut* mineur, comme vous devez au moins ſavoir, eſt l'analogue correſpondant du *mi* bémol majeur, qui eſt ici le ton principal.

Vous me ferez une objection. Toute cette beauté, me direz-vous, n'eſt qu'une beauté de convention & n'exiſte que ſur le papier ; puiſque ce *ſi* bécarre n'eſt réellement que l'octave de l'*ut* bémol de la Baſſe : car comme il ne ſe réſout point comme note ſenſible, mais diſparoît ou redeſcend ſur le *ſi* bémol dominante du ton, quand on le noteroit par *ut* bémol comme à la Baſſe, le paſſage & ſon effet ſeroit le même abſolument au jugement de l'oreille. Ainſi toute cette merveille enharmonique n'eſt que pour les yeux.

Cette objection, mon cher Prête-Nom, ſeroit ſolide ſi la diviſion tempérée de l'Orgue & du Clavecin étoit la véritable diviſion harmonique, & ſi les inter-

valles ne se modifioient dans l'intonation de la voix sur les rapports dont la modulation donne l'idée & non sur les altérations du tempérament. Quoi qu'il soit vrai que sur le Clavecin le *si* bécarre est l'octave de l'*ut* bémol, il n'est pas vrai qu'entonnant chacun de ces deux sons, relativement au mode qui le donne, vous entonniez exactement ni l'unisson, ni l'octave. Le *si* bécarre comme note sensible s'éloignera davantage du *si* bémol dominante, & s'approchera d'autant par excès de la tonique *ut* qu'appelle ce bécarre ; & l'*ut* bémol, comme sixieme note en mode mineur, s'éloignera moins de la dominante qu'elle quitte, qu'elle rappelle, & sur laquelle elle va retomber. Ainsi le semi-ton que fait la Basse en montant du *si* bémol à l'*ut* bémol, est beaucoup moindre que celui que font les furies en montant du *si* bémol à son bécarre. La septieme superflue que semblent faire ces deux sons surpasse même l'octave, & c'est par cet excès que se fait la discordance du cri des furies ; car l'idée de note sensible jointe au bécarre, porte naturellement la voix plus

haut que l'octave de l'*ut* bémol, & cela est si vrai que ce cri ne fait plus son effet sur le Clavecin comme avec la voix, parce que le son de l'instrument ne se modifie pas de même.

Ceci, je le sais bien, est directement contraire aux calculs établis & à l'opinion commune, qui donne le nom de semiton mineur au passage d'une note à son dièse ou à son bémol, & de semi-ton majeur au passage d'une note au bémol supérieur ou au dièse inférieur. Mais dans ces dénominations on a eu plus d'égard à la différence du degré qu'au vrai rapport de l'intervalle, comme s'en convaincra bientôt tout homme qui aura de l'oreille & de la bonne-foi. Et quant au calcul, je vous développerai quelque jour, mais à vous seul, une théorie plus naturelle, qui vous fera voir combien celle sur laquelle on a calculé les intervalles est à contre-sens.

Je finirai ces observations par une remarque qu'il ne faut pas omettre ; c'est que tout l'effet du passage que je viens d'examiner, lui vient de ce que le morceau dans lequel il se trouve est en mode

majeur ; car s'il eût été mineur, le chant d'Orphée restant le même eût été sans force & sans effet, l'intonation des furies par le bécarre eût été impossible & absurde, & il n'y auroit rien eu d'enharmonique dans le passage. Je parierois tout au monde qu'un François, ayant ce morceau à faire, l'eût traité en mode mineur. Il y auroit pu mettre d'autres beautés, sans doute, mais aucune qui fût aussi simple & qui valût celle-là.

Voilà ce que ma mémoire a pu me suggérer sur ce passage & sur son explication. Ces grands effets se trouvent par le génie qui est rare, & se sentent par l'organe sensitif, dont tant de gens sont privés; mais ils ne s'expliquent que par une étude réfléchie de l'art. Vous n'auriez pas besoin maintenant de mes analyses, si vous aviez un peu plus médité sur les réflexions que nous faisions jadis quand je vous dictois notre Dictionnaire. Mais, avec un naturel très-vif, vous avez un esprit d'une lenteur inconcevable. Vous ne saisissez aucune idée que long-tems après qu'elle s'est présentée à vous, & vous ne voyez aujourd'hui que

ce que vous avez regardé hier. Croyez-moi, mon cher Prête-Nom, ne nous brouillons jamais ensemble ; car sans moi vous êtes nul. Je suis complaisant, vous le savez, je ne me refuse jamais au travail que vous desirez, quand vous vous donnez la peine de m'appeller & le tems de m'attendre : mais ne tentez jamais rien sans mois dans aucun genre, ne vous mêlez jamais de l'impromptu en quoi que ce soit, si vous ne voulez gâter en un instant, par votre ineptie, tout ce que j'ai fait jusqu'ici pour vous donner l'air d'un homme pensant.

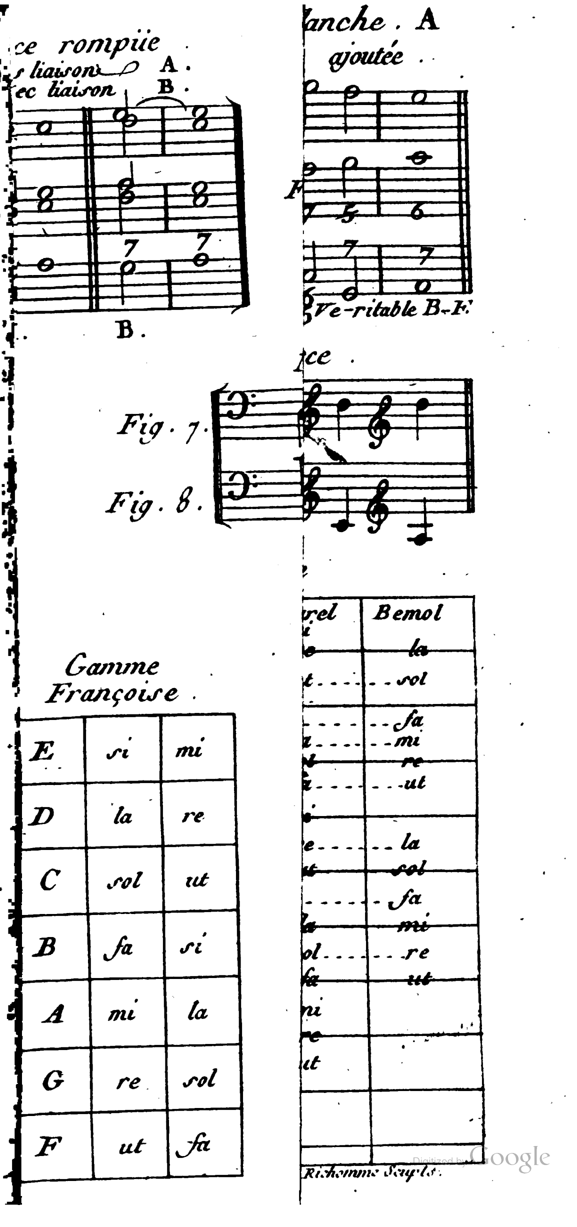
FIN.

TABLE

DES DIFFERENTES PIECES

contenues dans ce Volume.

Fin de la Table.



Gamme Françoise.

E	si	mi
D	la	re
C	sol	ut
B	fa	si
A	mi	la
G	re	sol
F	ut	fa
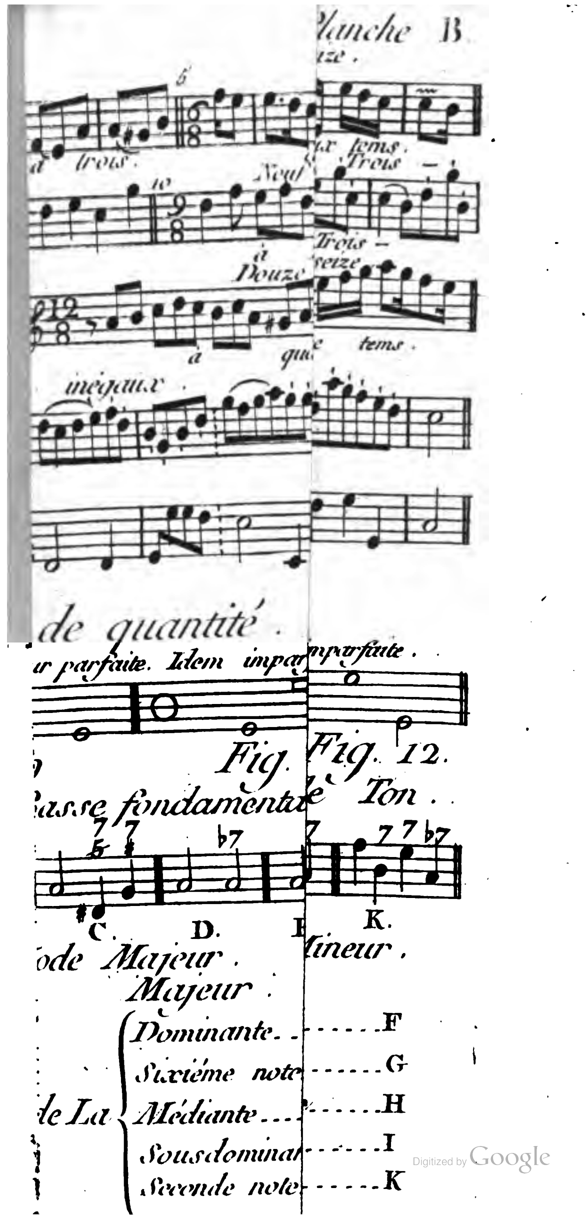

Planche B
Trois
Trois
à
Douze
tems
inégaux
de quantité
parfaite. Idem imparfaite
Fig. 12.
Basse fondamentale
Ton
C. D. K.
Mode Majeur
Mineur
Majeur
Dominante ....F
Sixiéme note ....G
Médiante ....H
Sousdominante I
Seconde note ....K

Planche C

ϰεον Μοι-
eur qui suit,
ite au son de
Cithare

οι-μί-ων

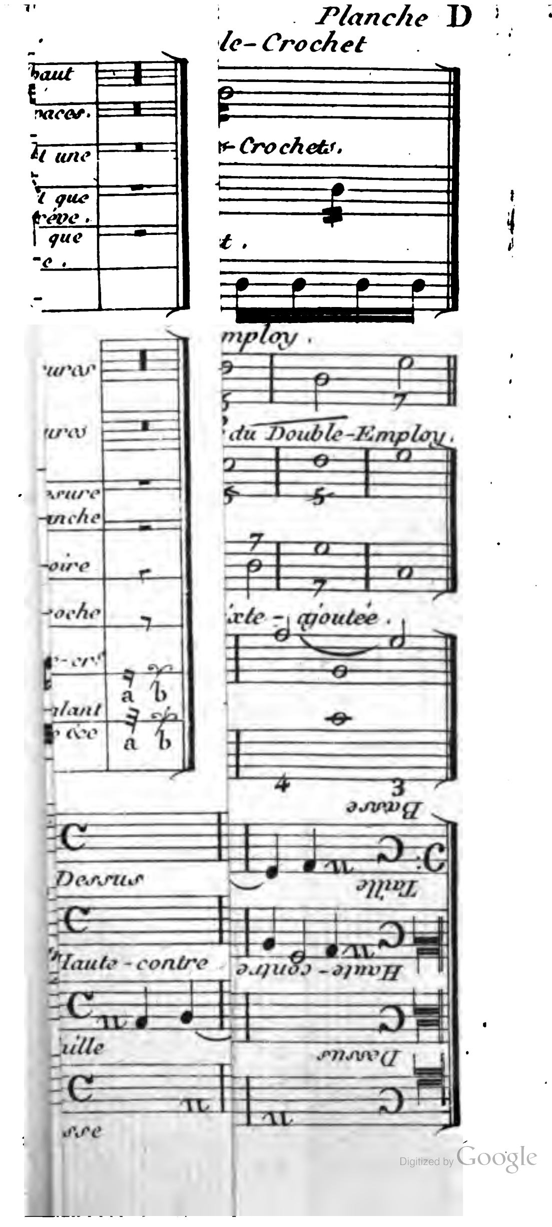
νύε-ις.

οῦ φα φρυ-

βροτῶν.

...r, praticables

...ur / ... et / ...ons.		Rapport en nombres.
Ut		375....384
Si	Ton.	15......16
Ut	Ton.	8....9
Ut	Ton.	64....75
Si	Ton.	125....144
Mi	Ton.	5.....6
Ut	Tons.	4....5
Fa	Tons.	96...125
Ut	T....	75.....96
Ut	T....	3.....4
Ut	T....	32...45
Fa	T....	45...64
Ut	.....	2... 3
Ut	.....	16....25
La	.....	125...192
Mi	.....	5.....8
Sol	.....	3.....5
Re	.....	72...125
Re	.....	75...128
Mi	.....	5.....9
Ut	.....	8....15
Sol	.....	81...160
Ut	.....	1.....2

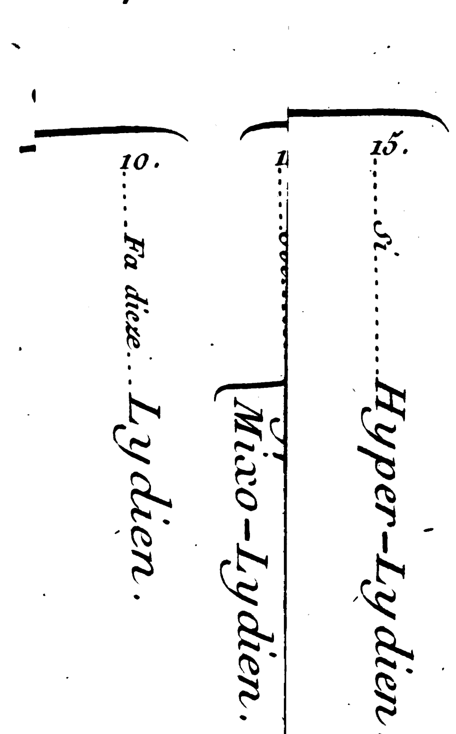

Planche D
le-Crochet
Crochets.
mploy.
du Double-Employ.
xte-ajoutée.
Basse
Taille
Haute-contre
Dessus
Dessus
Haute-contre

ALE

que Ancie

ns à la plus

vlus petits ca



sous la citation de ce Mode

Euclide s'est [illegible]*rit.*

des Virgules

5 | 1 4 5 | 4, &c.

pes, et Silences

4 | 5, 0 5 3 7 | 1 |

ise .

20 5 i 5 1 3

ie | ren de ..so al

5 0 5 1 3

4 5 4 3 2 1 7

.....rar an ..nel mio

4 4 4 4 4 5

5 i 7 6 . i

no | con.......ta in. &c

3 1 4 3

D.C.

Etendu

Basse

Etendue des

de Violon

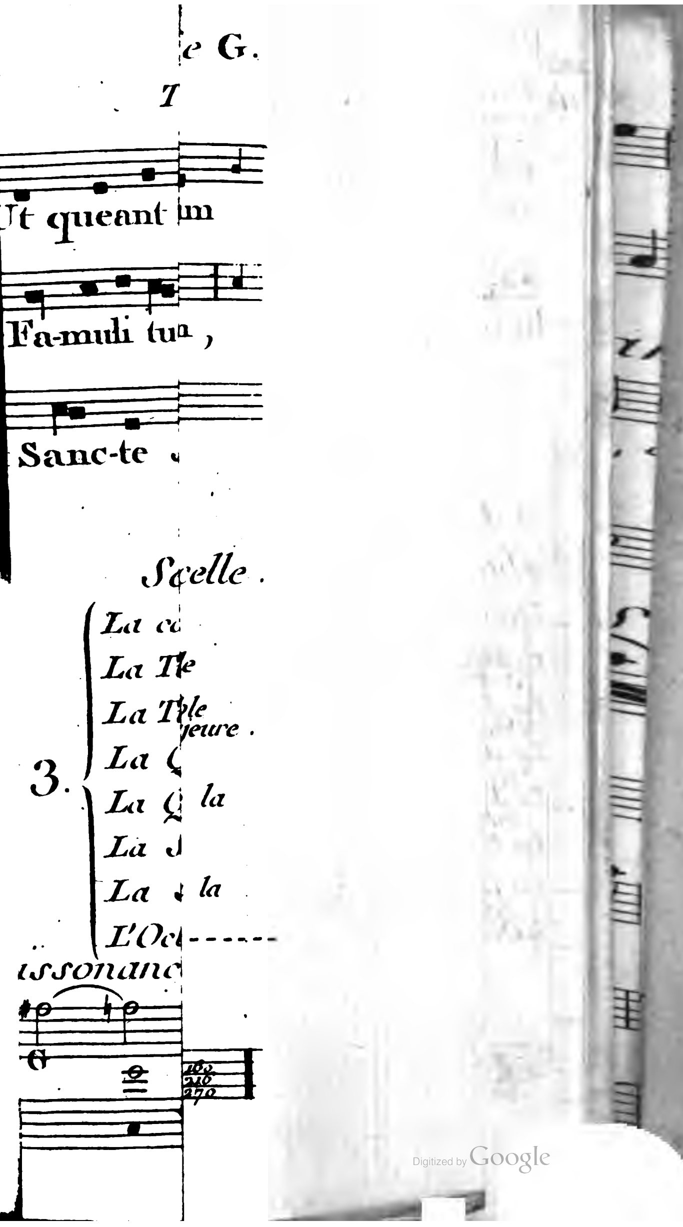
Basse

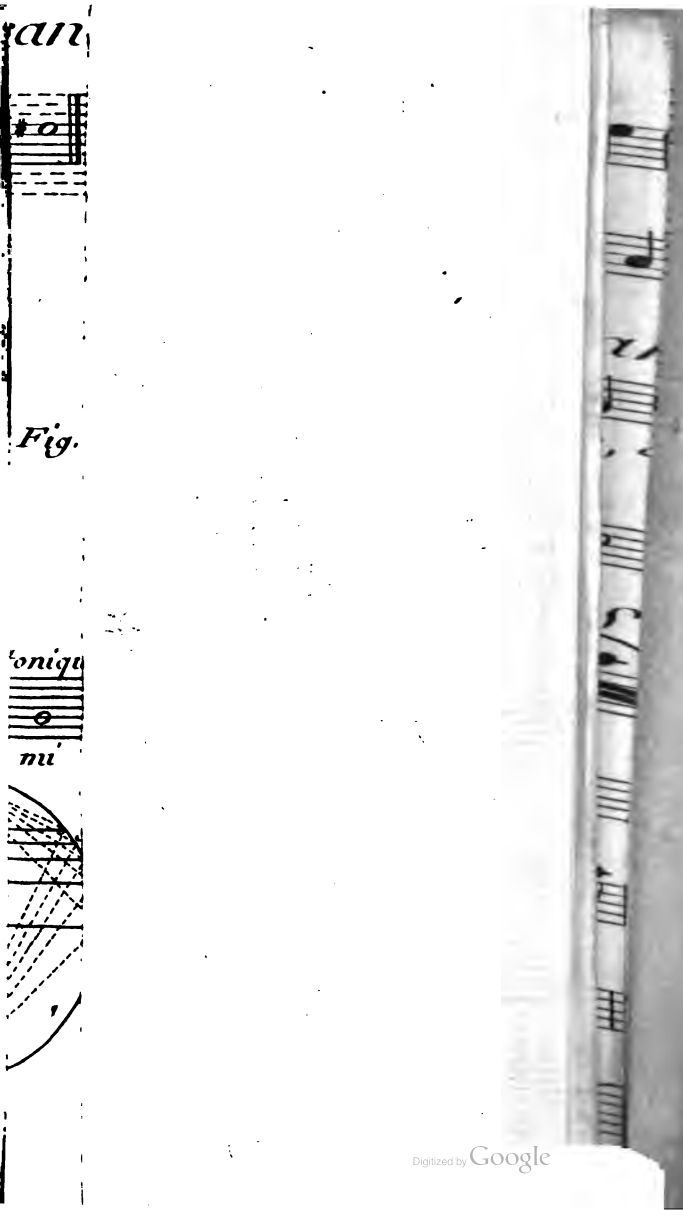
rtition pour

Unisson .

Preuve .
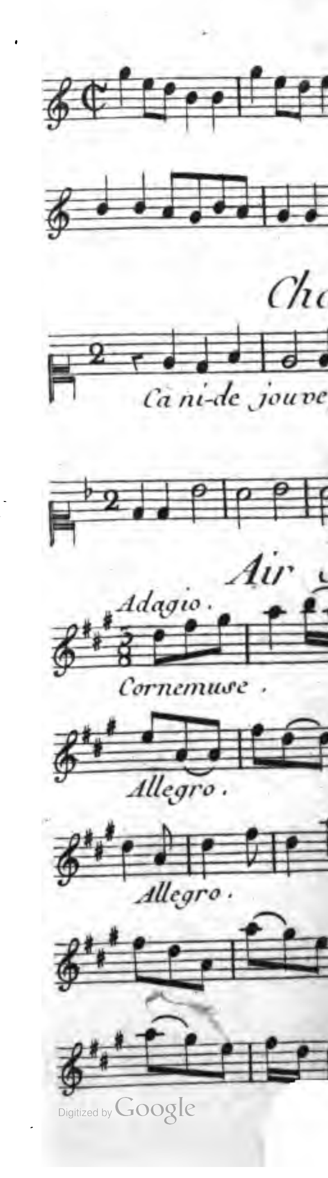
ites en montant dant
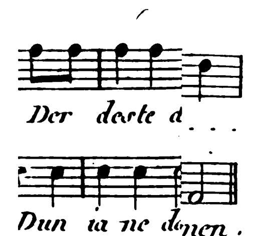

e G.
Ut queant
Fa-muli
Sanc-te
Scelle.
La
La
La
jeure.
3.
La
La
la
La
La
la
L'Oc
issonanc
6
180
216
270


Fig.






Ca ni-de
Air
Adagio.
Cornemuse.
Allegro.
Allegro.



Trad

Vôtre tein

Vôtre parl

Le m

Refrain .

de
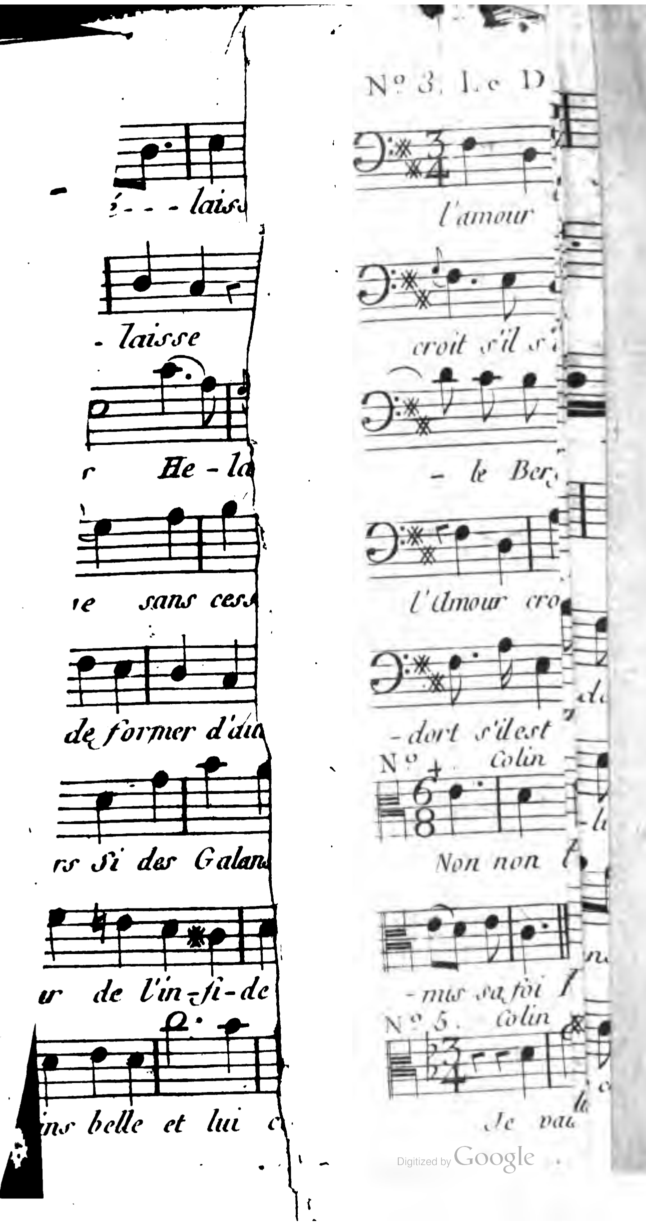
pour

Espéce de
l'Intervalle . .
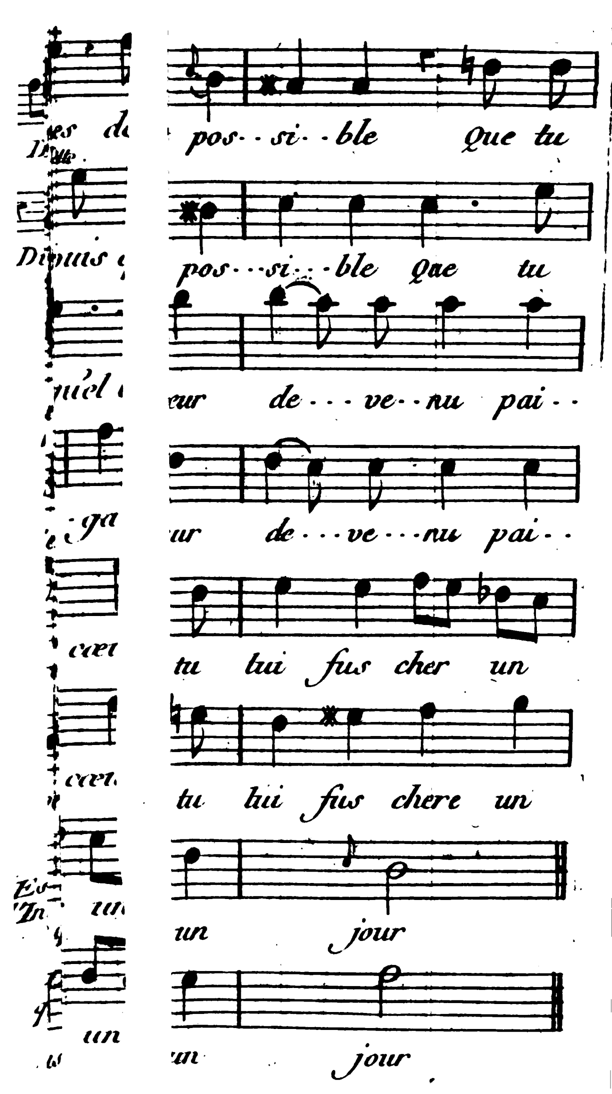
Notes
qui le donnent .
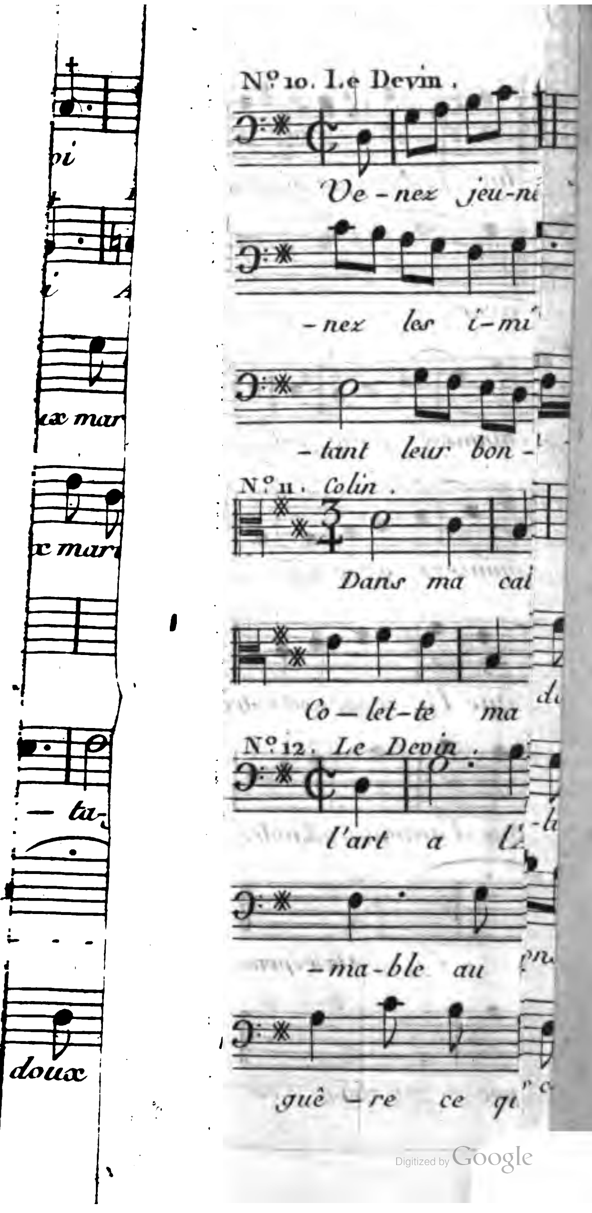
Nom de
l'Intervalle

r

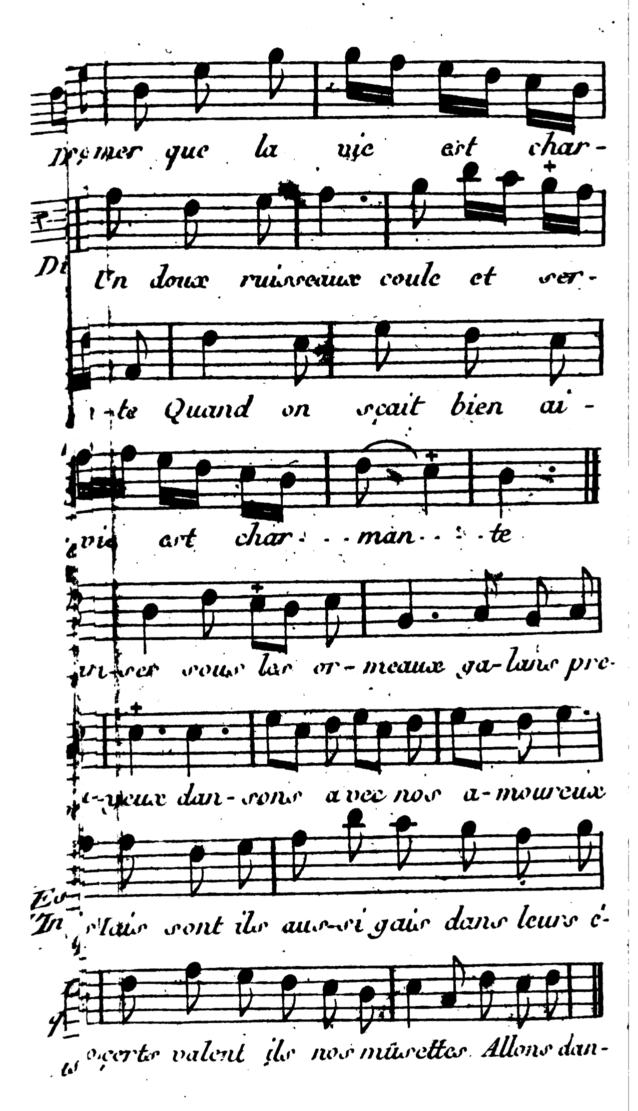


é - - - lais
laisse
r He - la
re sans ces
de former d'au
rs Si des Galan
ur de l'in-fi-de
ins belle et lui c
N.º 3. Le D
l'amour
croit s'il s
- le Ber
l'Amour cro
- dort s'il est
N.º 4. Colin
Non non
- mis sa foi
N.º 5. Colin
Je vau


pos - - si - - ble Que tu
pos - - - si - - - ble Que tu
eur de - - - ve - - nu pai - -
ur de - - - ve - - - nu pai - -
tu lui fus cher un
tu lui fus chere un
un jour
un jour



No. 10. Le Devin.
Ve-nez jeu-n
-nez les i-mi
-tant leur bon-
No. 11. Colin.
Dans ma ca
Co-let-te ma
No. 12. Le Devin.
l'art a l'
-ma-ble au
guê-re ce q
doux


que la vie est char-
Un doux ruisseaux coule et ser-
-te Quand on sçait bien ai-
est char- - man- - te
sous les or-meaux ga-lans pre-
dan-sons avec nos a-moureux
Mais sont ils aussi gais dans leurs é-
valent ils nos musettes. Allons dan-

